

Mus. Th.

3346

8

Mus. Th. 3346 F

<36615945750018

<36615945750018

Bayer. Staatsbibliothek

Mus. Th. 3346 £

Musikpsychologie in England. *OW*

Betrachtungen über Herleitung der Musik aus der
Sprache und aus dem thierischen Entwicklungsprocess, über
Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie.

Von

Carl
C. Stumpf.

Leipzig,

Druck von Breitkopf & Härtel.

1885.

Gd 1641826

22

A

Musikpsychologie in England.

Die Beziehungen der Musik zur Seele
sind in England von den Musikern
und Philosophen seit Jahrhunderten
in der That behandelt worden.

Separatabdruck aus: Musikalische Vierteljahrsschrift 1885, Heft 3.



Musikpsychologie in England.

Betrachtungen über Herleitung der Musik aus der Sprache und aus dem thierischen Entwicklungsproceß, über Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie.

Von

C. Stumpf.

Bekanntlich nannte der französische Chemiker Wurtz die Chemie eine französische Wissenschaft. Ebenso geistreich würde man die Psychologie eine englische Wissenschaft nennen. Die Wahrheit ist, daß dort Lavoisier, hier Locke den Anstoß zur modernen Entwicklung der bezüglichen Disciplin gegeben und den Charakter derselben bestimmt hat. Das Ziel der Psychologie seit Locke ist genaue Beobachtung und Analyse der Seelenerscheinungen, Zurückführung derselben auf möglichst wenige allgemeine Classen und Erklärung ihrer gesetzlichen Aufeinanderfolge aus möglichst wenigen allgemeinen Sätzen. Aber in Deutschland nähern wir uns diesem Ziele mehr ruckweise, indem die metaphysischen Umwälzungen seit Leibnitz auch die Psychologie in Mitleidenschaft zogen und ihre Richtung zeitweise völlig veränderten. In England handelt es sich nur um zwei Strömungen, die füglich als conservative und Fortschrittspartei oder als Nativismus und Empirismus bezeichnet werden können. Der letztere neigt mehr dazu, Dinge, die man nicht weiter erklären oder zerlegen kann, noch als erklärlich oder zerlegbar anzusehen und durch bloße Scheinanalysen und Verwischung von Unterschieden die Zahl der letzten Thatfachen und Gesetze über Gebühr zu verringern; der erstere neigt mehr zu dem umgekehrten Fehler, sich vor der Zeit mit dem Gegebenen zu begnügen. Aber beide Strömungen bewegen sich nach dem angegebenen Ziele. Der Empirist legt nur s. z. s. mehr Nachdruck auf das Wörtchen »wenig«, der Nativist mehr auf »möglichst«.

Es ist nicht gesagt, daß die Engländer bei ihrer stetigeren Entwicklung im Ganzen weiter kommen; denn der Deutsche pflegt nach idealistisch-metaphysischen Feiertagen um so leidenschaftlicher und zugleich geduldiger an die Arbeit zu treten, wie wir dies z. B. an Lotze und Fechner erlebten, die beide aus dem Idealismus hervorgegangen sind. In allen Fällen aber hat es für uns großen Werth, jenen einförmigeren Schritt der britischen Psychologie im Auge zu behalten und uns ihren Einwirkungen nicht zu verschließen. Eine Continentsperre, wie sie von der Zeit Kant's bis vor Kurzem stattgefunden, stimmt nicht zu dem Ruhmestitel des objectiven Verständnisses und der parteilosen Anerkennung fremder Leistungen, den wir sonst deutscher Wissenschaft und Art so gerne beilegen. In der Musikpsychologie aber haben wir besonderen Anlaß, gerade jetzt nach England hinüberzublicken, weil dort in den letzten Decennien mehrere Arbeiten von principieller Wichtigkeit erschienen sind, während Frankreich und Italien, die im vorigen Jahrhundert durch Rameau, Rousseau, Tartini in der Musiktheorie die Führung übernommen hatten, in neuerer Zeit uns nur Beiträge von minder tiefgreifender Bedeutung geschenkt haben. In dieser Erwägung möchte ich den Leser bitten, mir über's Meer zu folgen, und hoffe, daß wir nicht bloß literarisch gelehrter, sondern auch sachlich belehrter zurückkommen werden.

Zwar hat H. Ehrlich in der schönen Schrift »Die Musikästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart« (1881) anhangsweise die HAUPTERSCHEINUNGEN dieses Gebietes in England (wie auch in Frankreich und Italien) besprochen. Es war ihm aber die kurz vorher erschienene neueste und wichtigste Leistung, E. Gurney's *Power of Sound* (1880), noch nicht bekannt geworden; und hinsichtlich der von ihm besprochenen englischen Schriften scheint es mir ungeachtet einiger treffenden Bemerkungen keineswegs überflüssig, sie vom strengen Standpunkte der neueren Psychologie, auf welchem sie selbst stehen, einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen.

Schon im vorigen Jahrhundert widmeten mehrere von Locke's Nachfolgern der Musik besondere Aufmerksamkeit, wozu gewiß die durch Händel und seine Gegner verursachte Bewegung ebenso beitrug, wie seinerzeit in Frankreich der Kampf um die Opera buffa und die Gluck'schen Reformen, und jetzt in Deutschland die Thaten Wagner's die theoretischen Forschungen belebt haben. Brown schrieb 1763 und D. Webb 1769 über Poesie und Musik, Avison über den musikalischen Ausdruck (übersetzt 1775), Jacob Harris über Kunst, Musik und Glückseligkeit (übersetzt 1780). Auch Beattie in seinen

Essays (1777, deutsch 1779) gedachte besonders der Musik; am meisten aber Alison in seinem Werke über den Geschmack (1790, deutsch 1792), worin die Gesetze der Ideenassociation mit großem Fleiße auf die musikalischen Wirkungen angewandt sind. Alle diese, der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angehörigen Werke wurden schnell in Deutschland bekannt; und an Schriften wie Kausch' »Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele« sind die Folgen ersichtlich. Wenn auch die Schreibweise unserem Geschmacke altväterisch breit und populär erscheint, so kann doch der Exacteste unter den heutigen Exacten von einigen dieser Schriften noch manche Anregung empfangen¹.

Einen neuen Aufschwung nahmen diese Studien im Kreise der neueren naturwissenschaftlich-philosophischen Forschung. Herbert Spencer und Charles Darwin versuchten durch Hypothesen über den Ursprung der Musik, gegründet auf Physiologie und Psychologie, auch deren gegenwärtige Wirkung zu erklären. Aber in verschiedener Weise. Der Eine leitete die Musik und ihren Eindruck aus der Sprache ab, der Andere aus den thierischen Lautäußerungen in Verbindung mit dem allgemeinen Entwicklungsproceß der Organismen. Beide Forscher gaben nur Umrisse, welche dann von musikalisch gebildeten Philosophen ausgefüllt wurden; und zwar hat James Sully in drei gehaltvollen Essays die Anschauungen Spencer's, Edmund Gurney in dem schon citirten Werke diejenigen Darwin's zu Grunde gelegt, beide aber aus Eigenem Vieles hinzugefügt. Der Zeit nach folgen sich die Arbeiten dieser Forscher, die wir jetzt in Be-

¹ H. Ehrlich, der sich über neuere Literatur so gut orientirt zeigt, scheint von dem allem keine Kenntniß zu haben. »Zuvörderst — sagt er — muß hier bemerkt werden, daß die Aesthetik in England, selbst in der neuesten Zeit, nicht systematisch als eine Wissenschaft für sich in einem eigenen Werke behandelt worden ist, und daß die Musik von Seiten der Philosophen sich daselbst besonderer Aufmerksamkeit nicht zu erfreuen hatte. Erst die neueren physiologischen Forschungen Darwin's haben das wissenschaftliche Interesse für die Tonkunst erweckt und einige Abhandlungen hervorgerufen.« Was allgemeine systematische Werke über Aesthetik betrifft, so konnte Ehrlich doch aus Kant's Kritik der Urtheilskraft, die er bespricht, über Burke's Werk, und außerdem aus manchen secundären Quellen, auch wenn er nicht auf die Originalschriften zurückging, über Hutcheson, Home, Jeffrey, Reynolds, Hogarth, James Harris, Th. Robertson, Donaldson, Hutchinson u. A. sich unterrichten, welche sämmtlich in älterer Zeit systematische Untersuchungen über das Schöne veröffentlicht haben. Es ist auch nicht richtig, daß die neueren von ihm erwähnten Arbeiten über Musik alle durch Darwin hervorgerufen wären: denn Spencer's Essay erschien 1857, Darwin's »Ursprung der Arten« erst 1859, und seine »Abstammung des Menschen«, worin der Ursprung der Musik erörtert wird, 1871.

trachtung ziehen wollen, in derselben Reihe, wie sie eben genannt sind. Wir lassen aber des sachlichen Zusammenhanges wegen zuerst Spencer und Sully, dann Darwin und Gurney zum Worte kommen.

1. Spencer.

Spencer wird von Vielen als der vorzüglichste Vertreter der neueren englischen Psychologie angesehen. Jedenfalls darf man ihn zu den kenntniß- und ideenreichsten zählen, wenngleich nach meinem Dafürhalten ihm die Schärfe, Genauigkeit und Unbefangenheit, die wir an J. St. Mill bewundern, und damit ein drittes wesentliches Erfordernis des wissenschaftlichen Denkens weniger eigen ist. Seine Abhandlung über »Ursprung und Function der Musik« (*»The Origin and function of music«*) erschien 1857 in *»Fraser's Magazine«* und wurde später in den ersten Band seiner *»Essays: scientific, political and speculative«* (seit 1858 in mehrere Auflagen) aufgenommen.

Er geht darin von dem Gesetze aus, daß alle Gefühle das Muskelsystem in Thätigkeit versetzen; was mit unnöthiger Breite an Hunden und anderen Thieren wie an Menschen erläutert wird. Werden nun unter anderen Muskeln auch die des Kehlkopfs in Thätigkeit versetzt, so entstehen Töne, bei Thieren wie bei Menschen. Und dies ist der Ursprung der Musik; alle Musik also ursprünglich vocal. Die Beobachtung lehrt ferner, daß alle Modificationen der Stimme mit solchen des Gefühles physiologisch zusammenhangen. Je größer die Erregung, desto stärker die Stimmgebung, desto größer auch die der Stimme ertheilte Resonanz, desto größer die Abweichung von der mittleren Stimmlage nach oben oder unten, desto breiter die Intervalle, in denen die Stimme hin- und hergeht, desto schneller und reicher endlich die Veränderungen der Tonhöhe. Hinsichtlich der Intervalle erinnert Spencer, daß ruhiges Sprechen monoton sei, während erregtes Quinten, Octaven und noch größere Intervalle gebrauche. »Wenn die Hausfrau ihre Dienerin im Nebenzimmer ruft: »Mary!«, so spricht sie die beiden Silben in einer aufsteigenden Terz. Wenn Mary nicht antwortet, wird sie wahrscheinlich ihren Ruf in einer absteigenden Quint wiederholen; was den leichtesten Grad von Unwillen über Mary's Unachtsamkeit andeutet. Antwortet Mary wiederum nicht, so wird sich der steigende Unwille im Gebrauch einer absteigenden Octave bei der folgenden Wiederholung des Rufes Luft machen. Und wenn das Schweigen fort dauert, wird die Frau, wenn sie nicht sehr gemüthsrühig ist, ihren Zorn durch noch weiter von einander entfernte Töne kundgeben, indem die erste Silbe noch höher, die zweite noch tiefer wird.«

Indem wir nun im Laufe des Lebens durch Erfahrung den regelmäßigen Zusammenhang solcher stimmlichen Modificationen mit entsprechenden Gefühlen kennen lernen, erwecken späterhin ähnliche Nuancen der Stimme die Erinnerung an solche Gefühle, ja sie erwecken solche Gefühle in gewissem Grade selbst. Jene Modificationen der Stimme werden so eine Sprache, die nicht bloß Verständniß sondern Mitgefühl in uns erzeugt.

Dies sind die Daten für eine Theorie der Musik. Dieselben Eigenthümlichkeiten nämlich, die wir an der Stimme bei erregtem Sprechen beobachten, sind es, welche in noch weiterer Ausbildung und Steigerung die Sprache in Gesang verwandeln. Den Gesang charakterisirt gegenüber dem Sprechen eine stärkere und resonantere Stimmgebung, Benutzung höherer und tieferer Töne und weiterer Intervalle, sowie größere Veränderlichkeit der Tonhöhe.

Noch andere und besondere Ausdrucksmittel sind aus der Sprache in den Gesang übergegangen: das Zittern der Stimme bei höchster Gefühlsstärke, das Staccato bei munterer, entschlossener Stimmung (nicht bloß in der Stimme sondern auch in scharfen, entschiedenen Körperbewegungen hervortretend), die Tempoverschiedenheit, der Rhythmus. Der Ursprung des letzteren erscheint Spencer zwar nicht recht deutlich; aber soviel, meint er, stehe fest, dass stärkere Gefühle überhaupt eine Tendenz haben, rhythmische Bewegungen zu erzeugen (Hin- und Herdrehen des Körpers bei Schmerzen, des Beines bei ungeduldiger Aufregung). Auch die Sprache des Redners wird bei hohem Pathos rhythmisch; die Poesie entwickelt diese Eigenthümlichkeit nur weiter. Erinnern wir uns nun, daß Tanz, Poesie und Musik verwandt und ursprünglich Bestandtheile einer und derselben Action gewesen sind, so ist bezüglich des musikalischen Rhythmus klar, daß er nur als besonders feines und complicirtes Product auf dem gleichen Wege wie der der Sprache entstanden ist.

So ist also die Vocalmusik, und in weiterer Folge alle Musik, nichts anderes als eine Verstärkung, Systematisirung, kurz Idealisirung der natürlichen Sprache der Leidenschaften. Zur Bestätigung weist Spencer auf den Gesang der Wilden, auf das griechische Recitativ u. dgl. hin. Chinesen und Hindus seien über das Recitativ wol nie hinausgekommen. Auch das reizbare, enthusiastische Temperament großer Tondichter wird als Beleg angeführt. Dieses mußte sogar dazu treiben, Gefühlen Ausdruck zu geben, welche sie in sich selbst nur in geringerem Grade erfuhren (?), Combinationen von Intervallen und Wendungen zu versuchen, welche über die durch die Natur nahegelegten hinausgehen. Und so verstehen wir, wie es

kommt, daß Musik nicht bloß die gewöhnlichen Gefühle kräftiger, sondern daß sie sogar neue und unbegreifliche Gefühle in uns erregt, daß sie, wie J. Paul sagt, von Dingen erzählt, die wir nie gesehen haben und nie sehen werden.

Ein zweiter Theil des Aufsatzes bespricht die Function der Musik. Hat sie über das unmittelbare Vergnügen hinaus eine Bedeutung für das menschliche Leben? Ein gutes Diner ist nicht bloß angenehm, sondern im allgemeinen auch zuträglich. Die Musik scheint auf den ersten Blick eine weitergreifende Wirkung nicht zu besitzen; factisch aber liegen ihre indirecten Wohlthaten in der Entwicklung der Gefühlsseite der Sprache. Alle Sprache dient als Zeichen sowohl für Vorstellungen als Gefühle; Wortbildung und Accentuirung entwickeln sich in inniger Gemeinschaft. Nachdem die Musik aus gefühlsausdrückenden Accenten der Sprache hervorgewachsen und dieselben zu einer selbständigen Höhe gleichsam luxurirend ausgebildet, wirkt sie nun auf die Sprache zurück. Belege bieten die Italiener gegenüber den Schotten, welche letzteren, fast nur auf ihre Nationallieder beschränkt, zugleich eine äußerst monotone Sprache reden. Eine im Gefühlsausdruck reiche Sprache ist aber das Mittel, Gefühle in anderen zu wecken, ist Trägerin der sympathischen Affecte, von denen die allgemeine Wohlfahrt in so hohem Maße abhängt. So steht Musik mit dem höchsten Ziele der Humanität in Verbindung. Die vagen Gefühle noch nie erlebter Seligkeit, die sie in uns erzeugt, mögen als eine Prophezeiung gelten, zu deren Erfüllung sie selbst beiträgt. Sie ist daher die höchste aller edlen Künste, und ihr Fortschritt in der Gegenwart nicht genug zu preisen. —

Hier zeigt sich im Kleinen die Eigenthümlichkeit der ganzen Spencer'schen Philosophie, welche das Entwicklungsprincip auf ihre Fahne geschrieben hat und darum die Gegenwart stets im Lichte der Vergangenheit und als Unterpfand einer besseren Zukunft betrachtet. In diesem letzten Theile des Aufsatzes schlägt aber Spencer einen sonderbaren Umweg zu dem erstrebten Ziele ein, und kommt schließlich doch nur durch einen Sprung dahin. Daß die Musik das Gefühlsleben steigert, weiß man. Sie thut es aber nicht etwa nur indirect durch eine äußerst fragwürdige Beeinflussung der Sprache, sondern sie ist ja nach Spencer's eigener Lehre selbst eine Sprache geworden, die direct zum Gefühl redet. War also bloß die Steigerung des Gefühlslebens zu erweisen, so brauchten wir das hypothetische Mittelglied der Sprache in der Reihe der Ursachen und Wirkungen nicht. Freilich wenn es sich um Beförderung des menschlichen Glückes handelt, so müssen nicht bloß Gefühle überhaupt, sondern uneigennützige Gefühle genährt werden. Wie soll aber durch

eine kräftige, modulationsfähige Stimme Uneigennützigkeit, dauern-
des Mitgefühl in einem Herzen erzeugt werden, das nicht von vorn-
herein dazu fähig und geneigt ist?

Ein Arzt, welcher Jesuitenpredigten bei sog. Missionen beiwohnte, erzählte mir, daß der Pater, der auf das Gemüth zu wirken hatte (sie theilen sich in die Arbeit), durch die Tongebung in einer solchen Weise zu wirken vermochte, daß er selbst, der nüchterne und ungläubige Mediziner, momentan einen mächtigen elementaren Eindruck empfing, ja zu Thränen gerührt wurde, obgleich ihn der Inhalt der Rede nicht überzeugte. Ich weiß nicht, ob die Jesuiten, die viel Studium auf den Vortrag verwenden, hiebei die Musik irgendwie benützen. Wahrscheinlicher ist es, daß sie die erregte Sprache selbst noch weiter forciren. Das Ergebniß ist identisch mit dem Zukunfts-ideal der Sprache nach Spencer. Ich würde es aber entsetzlich finden, wenn solche Sprechweise sich verallgemeinerte und die Sympathien für eine Sache oder Person, statt immer ausschließlicher durch die Sache oder Person selbst, immer mehr durch die physische Tongebung erzeugt würden.

Ch. Levêque, welcher im Journal des Savants (1880 p. 413) Spencer's kurze Philosophie der Musik trotz einiger Lücken für das Sachgemäße erklärt, das ihm bisher vorgekommen, freut sich vorzüglich, daß einer der berühmtesten Vertreter der experimentellen Psychologie sich so weit entfernt zeige von denen, die eine endgültige Scheidung von Philosophie und Eloquenz verkündigen. (Ob Spencer, wenn er dies Lob gelesen, nicht selbst bedenklich wurde?) Er möchte vor allem die fürchterlichen Blechinstrumente reduciren, die mehr den Wurf- und Zerstörungsmaschinen als klingenden Interpreten der Sympathie und Liebe gleichen. »Solange die Tonkunst nicht das kupferne Zeitalter überschreitet, wird das Ideal Spencer's in den Wolken der Zukunft verborgen bleiben.« Er vermißt an Spencer dementsprechend die Betonung des besänftigenden Einflusses der Musik durch die ihr immanente Ordnung und Vernunft. Sie werde beitragen, die Gesellschaft zu beruhigen (*pacifier les sociétés*). Wir müssen also wohl zur Harfe David's zurückkehren. —

Doch fassen wir nun den Mittelpunkt der Lehre in's Auge: den Gedanken, daß die Musik nichts anderes sei als ein idealisirtes, nach bestimmten Richtungen hin übertriebenes Sprechen. Vor allem mag in historischer Hinsicht bemerkt werden, daß wir es hier keineswegs mit einer neuen Theorie zu thun haben. Abgesehen von den Verhandlungen über Sprache und Musik im Alterthum und zur Renaissancezeit (Galilei, Caccini) stand in Frankreich von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zum zweiten Decennium des gegen-

wärtigen die Frage nach der Ableitbarkeit der Musik aus der Sprache geradezu auf der Tagesordnung.

Den ersten Anstoß dazu hatten Dubos und Batteux durch ihre Nachahmungstheorien gegeben. Dubos hatte das Princip zu ausführlichen Vermuthungen über griechische Musik benutzt. Condillac setzte es im *Essai sur l'origine des connaissances humaines* 1746 mit der Lehre Rameau's in Verbindung. Er glaubte auch, daß Schauspieler Töne von harmonischen Verhältnissen mit Vorliebe gebrauchen. Doch werde man die Declamation nicht völlig notiren können, weil die Verhältnisse doch nicht genau beobachtet würden. Eben darum sei die Declamation weniger ausdrucksvoll als die Musik, wenn auch, als das Natürliche, in anderer Hinsicht wirksamer. Dann war es Rousseau, der den sprachlichen Ursprung der Musik in fast allen seinen Schriften über musikalische Gegenstände mit größtem Nachdruck als Grundlage seiner ganzen Musikästhetik hinstellte. So 1753 in der *Lettre sur la musique française*, die er in den Streit der Buffonisten und Anti-buffonisten schleuderte, 1755 im *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, 1761 im *Essai sur l'origine des langues* (erst nach seinem Tode publicirt), 1767 im *Dictionnaire de Musique* (Artikel Chant, Melodie, Musique, Sonate), 1776 im Briefe an Burney, der auch in Deutschland viel besprochen wurde.¹ »In dem glücklichen Zustand, da die Sprache entstand, waren Sprache, Poesie und Musik eins. Es gab keine andere Musik als die Melodie und keine andere Melodie als den variirten Ton des Wortes.« Von der leidenschaftlich gehobenen Sprache unterscheidet sich der Gesang nur durch die Dauer der Töne. Musik ist daher auch abhängig von den Unterschieden der Sprache. Jede Nation wird nur von den Accenten beherrscht, die ihr vertraut sind. Der Italiener braucht italienische, der Türke türkische Arien. Nationen, deren Sprache gar keinen Accent hat, wie die französische, entlehnen ihre Musik anderen, quälen aber damit nur ihre Ohren. Als Aushilfe ersann Rousseau das Melodram. Wohl gibt es nach ihm noch eine andere Musik, die auf das Naturprincip der Harmonie (nach Rameau) gebaut ist, und sie ist universell. Aber sie hat keine Angriffspunkte im Gemüth. Musik als universelle Gefühlssprache ist für Rousseau ein Widerspruch. Die Instrumentalmusik schätzt er nicht sonderlich und verwirft sie zuletzt mit Fontenelle's: »Sonate, que me veux-tu?« Das Problem der Neuzeit liegt ihm darin, nach Möglichkeit die Sprache wieder wie bei den Griechen singen zu machen, in einem dramatischen Sprachgesang. Von Rousseau ist Diderot beeinflusst, der den »Neffen Rameau's« die Nachahmungstheorie vortragen läßt. »Ihr werdet sehen, daß die Linie der Melodie ganz mit der Linie der Declamation zusammenfällt«; wobei der göttliche Lully und der eigene Oheim schlecht davonkommen. Dieser selbst, Rousseau's erbitterter alter Feind, versuchte 1760 im *Code de musique* zu pactiren; ein Zeichen für die Kraft, mit der Rousseau seine Ueberzeugung vertreten hatte. Die folgende Literaturströmung hat aber offenbar auch Gluck mit hervorgerufen, der unabhängig von Rousseau verwandten Ideen huldigte, aber nicht so weit ging und besonders die Meinung von der Nationalität der Musik nicht theilte.

Die absolute Musik fand eine Vertheidigung in Chastellux' Schrift »*Essai sur l'union de la Poesie et de la Musique*« (1765 anonym), die ich nur aus einem Referat in der »Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien

¹ Vgl. A. Jansen, Rousseau als Musiker (1884) passim. Jansen theilt im Anhang dieses vorzüglichen Werkes auch Fragmente einer 1755 verfaßten aber nicht publicirten Schrift »*Du principe de la melodie*« mit, welche bereits alles Wesentliche der späteren Schriften über den Punct enthalten.

Künste« II. Bd. kenne. Fast könne man sagen, heißt es da, je musikalischer die Sprache eines Volks, um so weniger werde es in der Musik leisten, da es das Bedürfnis einer Annehmlichkeit weniger fühle, deren Aequivalent es schon besitze. Dann tritt de Chabanon aîné, der nach eigener Angabe lange auch praktisch Musik getrieben und zugleich hohe Allgemeinbildung besaß, der Rousseau'schen Lehre entgegen (*Observations sur la musique* 1779 und *De la musique* 1785, anonym). Die Intervalle der Sprache seien nicht fixiert, die Musik keine Nachahmung derselben, das Studium der Sprache unnütz für den Musiker. Nichts als das Organ der Stimme sei für Sprache und Gesang gemeinsam. Das Recitativ sei nicht der Musik vorausgegangen, sondern erst ein späteres Product der musikalischen Bildung. In dem ersten der beiden Werke wird auch Morrelet, ein Piccinnist, als Autor über den gleichen Gegenstand erwähnt, dessen Arbeiten ich nicht kenne. Im gleichen Jahre 1785 wie das letztere Werk Chabanon's erschien La Cépède's, eines berühmten Naturhistorikers, »Poétique de la musique«, welche wieder für die Sprachmusik eintrat. »Was ist die Musik? Eine ergreifendere, kräftigere Sprache als die gewöhnliche . . ., ausdrucksfähiger, weil mannigfaltiger; mehr in die Höhe und Tiefe gehend« u. s. w. Vorzüglich ausgebildet aber erscheint die Lehre bei G. A. Villoteau, demselben, der über die ägyptische Musik gründliche Forschungen angestellt hat, zugleich einem wohl versierten Musiker, in seinen mit antiken Citaten gespickten »*Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*«, zwei starken Bänden, 1807. Er unterscheidet, genau wie Spencer, an der Sprache die Articulationen als Ausdruck der Ideen von den Inflexionen als Ausdruck der Gefühle. Da es aber keine Ideen gebe, die nicht von Gefühlen begleitet seien, so sei auch die Sprache der Gedanken unzertrennlich von der der Gefühle. Die Musik nun ruft wortlos in uns Gefühle wach, indem sie den natürlichen Gefühlsausdruck der Sprache nachahmt. Wendet man ein, daß die Musik doch nur wohlunterschiedene, ihrer Höhe nach deutlich erkennbare Töne gebrauche, so erwidert Villoteau, daß sie ja auch nicht die gewöhnliche, sondern die energische und gehobene Sprache nachahme, welche factisch wohl unterschiedene und erkennbare Töne besitze. Er untersucht dann genauer das Wesen der Nachahmung, die er von der Copie unterscheidet. Die Vollkommenheit der letzteren bestehe in einer möglichst Anzahl identischer Züge und sei um so größer, je weniger man Copie und Original unterscheide. Die Vollkommenheit einer Nachahmung hingegen bestehe in der möglichst Anzahl von Aehnlichkeiten unter Vermeidung der Identitäten. Auf einem Gemälde betrachten wir Schmutz oder eine Mücke mit Vergnügen, solange wir sie nicht für wirklich erkennen. Mehrere Stufen in der Nachahmung des Sprechens werden dann aufgezählt, und als diejenigen Momente, durch deren Steigerung sie ineinander übergehen, folgende genannt: Intensität, Dauer, Erkennbarkeit, Höhe des Tones. Vergleiche Spencer. Villoteau glaubt auch an die Möglichkeit, die declamatorischen Accente in Noten zu fixiren. Er empfiehlt das Studium der Musik dem Redner. Siehe Spencer über den Einfluß der Musik auf die Sprache. Gegen Villoteau schrieb 1811 G. M. Raymond, ebenfalls ein Mann von außergewöhnlichen Kenntnissen, »Lettre à M. Villoteau«, eine interessante Widerlegung. Dann scheint der Streit zeitweise zu verstummen. In neuerer Zeit hat Beauquier in seiner »*Philosophie de la musique*« (1865) Ch. VI, § 2 die Lehre höchst energisch zurückgewiesen. »Vouloir établir un rapprochement autre que métaphorique entre la musique et une langue, c'est un enfantillage«. Gerade das Wesentliche der Musik, die Tonalität, die Verbindung und Abhängigkeit der Töne untereinander durch ihre Beziehung zum Grundton, fehle der Sprache. Die Articulation sei der Widerpart alles musikalischen Effectes in der Sprache. Die

Instrumente seien keineswegs zur Nachahmung der Stimme erfunden, sondern zur Erweiterung des musikalischen Materiales gegenüber diesem so beschränkten Werkzeug. An der Stimme sei es nur der Timbre, in welchem sich Leidenschaften kundgeben, und gerade dieser fehle den übrigen Instrumenten. Spencer wird hier nicht erwähnt, wohl aber La Cépède und Richard Wagner. (Der Abschnitt ist das Beste an dem Buche, welches sonst den Musiker wie den Philosophen allzuoft zum Widerspruche herausfordert, alle Wirkung physiologisch erklären will, in dieser Richtung aber so weit geht, daß es u. A. die Verlängerung der Arbeitszeit in Fabriken durch den Einfluß geeigneter Blechmusik ernsthaft vorschlägt). Bald darauf begeistert sich wieder Levêque für die Lehre Spencer's.

Unter den englischen Autoren des vorigen Jahrhunderts, die wir zu Anfang erwähnten, hat die Mehrzahl die Frage ebenfalls behandelt, und zwar im Sinne der Annahme ursprünglicher Sprachmusik. Harris (der Händel den Musiker ohne Gleichen nennt) glaubt aber die Wirkung der Musik nur zum Theil daraus zu begreifen. Mitford im »Versuch über die Harmonie der Sprache« 1774 (sonst fast nur vom Metrum handelnd) setzt den Unterschied mit Foster in geringeren und größeren Umfang der verwendeten Tonregion.

Deutsche Musiker und Musiktheoretiker hatten schon vor Rousseau ähnliche Gedanken, sofern; sie, wie Mattheson und Scheibe, die Instrumentalmusik nur als Nachahmung des Singens gelten ließen. (Mattheson's »Forschendes Orchester« 1721, Große Generalbaß-Schule 1731, S. 170 und 329. Scheibe's Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik 1754). Scheibe leitet aber auch das Singen vom erregten Sprechen ab, hält die Sprachmelodie für leicht notirbar, schließt aus ihrer Verschiedenheit je nach Gegenden wie Rousseau auf nothwendige Verschiedenheit der Musik, theilt mit diesem auch die Geringschätzung der Instrumentalmusik und der Harmonie. Man glaubt Rousseau selbst zu hören, und doch scheint kein Zusammenhang vorhanden; nur Batteux wird erwähnt. Marpurg hält die Sprachnotirung wieder für unmöglich (Kritische Einleitung etc. 1759), unterscheidet aber auch schallende von wahrer singender Musik, die sich durch die Stimme leiten lasse (Histor.-krit. Beiträge II, 153 f.; in verschiedenen Bänden werden hier Batteux und Dubos besprochen). Forkel spricht noch vorsichtiger bloß von gemeinschaftlicher Quelle der Sprache und Musik im tonleidenschaftlichen Ausdruck (Geschichte der Musik I, 2). J. A. Hiller übersetzt mit zustimmenden Anmerkungen das Werk Chabanon's, des Gegners der Lehre (Ueber die Musik und deren Wirkungen 1781).

Ganz entschieden wurden aber Rousseau's Ideen von Herder aufgegriffen. Er unterscheidet Schall als undeutliches Zusammenklingen mehrerer Töne vom einfachen Ton, und stellt Harmonie und Melodie einander wie Jener entgegen. Schon im Tagebuch der französischen Reise: »Hat das französische Theater schöne Schälle? Die schönsten von der Welt! Schöne Töne? Wenig oder keine!« Im vierten kritischen Wäldchen behauptet er, daß wir nur Schälle hören, während die Griechen Töne hörten, daß die Ohren der nordischen Völker sich gewöhnt hätten, 10 Töne auf einmal zu fühlen und keinen davon in seiner musikalischen Mutterkraft, daß sie nicht Accente fühlen, sondern sich »gothische schwere Harmonien« und gelehrte Verhältnisse denken (Rousseau sogar im Ausdruck). Harmonie ist nicht Grundbegriff der Musik. »Die Ursprache war eine Folge rauher, hoher, starker, langgehaltener Accente . . . das ist aber nichts anderes als roher Gesang. Denn wie anders ist Gesang und Sprachstimme unterschieden, als daß jener . . . bestimmtere, langer angehaltene Töne, Accente der Empfindung giebt?« Allmähig wurden Töne als Töne, Tonfolgen als Tonfolgen cultivirt, und damit entstand, von der Sprache getrennt, Tonkunst. Man brauchte die gewohnten Accente der

Leidenschaft nur »etwas mehr zu erheben, zu ordnen, zu moduliren, zu verstärken, und es ward eine Wundermusik aller Affecte, eine neue Zaubersprache der Empfindung«. Ebenso, nur kürzer im »Ursprung der Sprache«. Seltsamer Weise wird, soviel ich sehe, Rousseau nur hier und zwar bezüglich eines secundären Punctes erwähnt. Später spricht Herder über harmonische Musik ganz anders, und man geht gewiß nicht fehl, wenn man darin seine von innen heraus entwickelten Ueberzeugungen gegenüber den früheren bloß angeeigneten erblickt: »Nun treten entweder mehrere Stimmen zueinander, es wird ein Chor, der feierlichste, den je ein irdisches Ohr hörte . . . oder die Stimmen theilen sich, sie antworten oder begleiten einander, süße Eintracht, das Bild harmonischer Zusammenwirkung, Liebe und Freundschaft«. Die ganze »Ethik und Metaphysik des menschlichen Daseins« findet er jetzt in der Harmonie. »Wozu wir geboren wurden, was wir sein sollen, wie alles vielartig zusammenstimme, und nach dem härtesten Kampf im liebevollen Zwist sich harmonisch auflöse«. (»Früchte aus den sogenannt goldenen Zeiten des 18. Jahrhunderts«).

Die Führer und Lehrer der deutschen Literatur behielten immer eine Vorliebe für die alte Idee. Hatten schon Gottsched (in der Kritischen Dichtkunst) und Lessing (in den nachgelassenen Fragmenten zum Laokoon) Ureinheit von Musik und Poesie gelehrt, so ließ A. W. Schlegel dazu noch Sprache und Tanz in der Urkunst verschmolzen sein. Die singende differenzierte sich von der sprechenden Stimme durch »ein gewisses Schweben, das den Tönen Dauer verleiht, ihre Bestimmbarkeit in Ansehung der Höhe und Tiefe und den Rückgang von einem zum anderen nach bestimmbarren Zwischenräumen oder Stufen«. Bemerkenswerth ist hier die Betonung der festen Intervalle, wodurch Schlegel die Eigenheit der Musik besser wahrt als die Früheren (Ueber Silbenmaß und Sprache 1795). Jacob Grimm sagt kurz und bestimmt im »Ursprung der Sprache« (1851): »Aus betonter gemessener Recitation der Worte entsprangen Gesang und Lied, aus dem Lied die andere Dichtkunst, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraction alle übrige Musik, die nach aufgegebenem Wort geflügelt in solche Höhe schwimmt, daß ihr kein Gedanke sicher folgen kann.« Bedeutsam fügt er nachher bei: »Viel eher dürfte die Musik ein Sublimat der Sprache heißen als die Sprache ein Niederschlag der Musik.«

Im gleichen Jahre entwickelte Richard Wagner in »Oper und Drama« die von Grimm hier angedeutete aber weniger gebilligte Anschauung auf dem gemeinsamen Boden der Sprachmusiktheorie. »Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache . . . Die Sprache entfernte sich nur sehr allmählig von ihrer nährenden Mutterbrust, der Melodie, und ihrer Milch, dem tönenden Laute¹ . . . Die im Voraus fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unser modernes Gehör das Wesen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will sich nun und nimmer dem Sprachaccente des Wortverses fügen.« Musik und Sprache haben durch die Trennung ihre tiefste Gefühlswirkung eingebüßt, wenngleich nach anderen Seiten hin gewonnen. Sie müssen sich nun wieder verbinden, wie zwei Wanderer, die von gemeinsamen Ausgangspuncten in entgegengesetzter Richtung die Erde umreisten und nun zusammentreffend ihre Erfahrungen austauschen. Wagner hält, was vielfach ignorirt wird, für die Zu-

¹ In einer Anmerkung erklärt Wagner, daß er sich die Entstehung der Sprache aus der Melodie nicht in chronologischer Folge, sondern in einer architektonischen Ordnung denke. Das »sehr allmählig« ist schwer dahin umzudeuten. Jedenfalls that der Unterschied hier nichts zur Sache.

kunft nicht bloß eine Musik ohne Poesie, sondern auch eine Poesie ohne Musik für unmöglich. Die Sprache ist ein »abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternoth wieder zu beleben vermag . . Der Athem aber ist die Musik«. »Was nicht werth ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth« (mit Bezug auf Voltaire's boshafte Dictum über die gesungenen Texte). So auch im Aufsatz über »Zukunftsmusik«. Die Consequenz ist auf seiner Seite. Sehr merkwürdig aber für unsere Frage, wie er nach überlangen Reden von Sprache, Selbst- und Mitlautern, Wurzelwörtern, Stabreim, Tact und Accent das Phänomen der Consonanz und Dissonanz und der Intervalle ohne jede Erörterung darüber einführt. »Prüfen wir nun das Walten des tonvermählten Dichters mit nüchternem Auge«, sagt er (Werke IV, 184) und kommt ganz unvermittelt auf Tonarten und Leitern. Später: »Unsere moderne Musik hat sich gewissermaßen aus der nackten Harmonie entwickelt . . . Soweit sie diesem ihren Ursprung ganz getreu geblieben, hat sie auf das Gefühl auch nur betäubend und verwirrend gewirkt . . Die Harmonie konnte nur der Musiker, nicht der Dichter erfinden. Die Melodie, die wir den Dichter aus dem Sprachverse erfinden sahen, war als eine harmonische bedingt, daher eine von ihm mehr gefundene als erfundene. Die Bedingungen zu dieser musikalischen Melodie mußten erst vorhanden sein.« Die Melodie und Tonkunst, aus der die Sprache hervorging, war also nicht Melodie und Tonkunst in unserem Sinne, besaß vor allem keine festen Intervalle. Sie bestand, wie Wagner selbst ausführt, nur in den Lauten, welche ebenso wie die Geberden den unwillkürlichen Ausdruck der Gemüthsbewegungen bilden. Dann ist durch den Tanz und die Harmonie die moderne Musik entstanden. Die künftige aber soll, in melodischer Hinsicht wenigstens, der Sprache entspringen. Wir erkennen die Berührungspuncte mit Rousseau, aber auch mit Spencer.

Endlich ist unter uns bekanntlich Gervinus im »Händel und Shakespeare« noch einmal mit allem Aufwand von Gelehrsamkeit und Ueberredungskraft psychologisch und historisch argumentirend für die Theorie der Sprachmusik eingetreten. Und so stehen auch gegenwärtig Einige der Nichtwagnerianer, wie H. Beller-mann, in diesem Puncte auf derselben Seite. Ueberhaupt decken sich die Ansichten, die wir unter der Bezeichnung der Sprachmusik-Theorie zusammenfassen, nicht immer ganz. Aber in der Hauptsache sind sie einig: sie setzen Musik und Sprache sowohl im Beginn als im Ziel der Entwicklung in die engste Lebensgemeinschaft.

Ich gestattete mir die historische Einschaltung in der Voraussetzung, daß es manchen Leser wie mich freuen würde, den Wegen einer Idee zu folgen; aber auch zur Rechtfertigung für die Ausführlichkeit der beabsichtigten Kritik dieser von so stattlicher Zahl bedeutender Männer vertretenen Idee; endlich darum, weil es mir nicht correct scheint, daß eine bereits in mehr als einer Lesung durchdebattirte Sache ohne jede Erwähnung der früheren Verhandlungen von Spencer und Sully wie etwas ganz Neues vorgebracht wird. Was würden Naturforscher sagen, wenn während eines Jahrhunderts sechsmal von Verschiedenen dieselbe fundamentale Entdeckung gemacht, von Anderen bestritten würde, und dabei eine Discontinuität der Literatur, eine Taubheit der Autoren gegen einander wie hier stattfände? Dabei soll nicht geleugnet sein, daß keiner vor Spencer die Hypothese formell so abgerundet vorgetragen hat. Sie ist von

ihm nicht bloß in echt wissenschaftlichem Geiste erdacht, sie ist auch mit vollendeter Meisterschaft aufgebaut, mit aller Art von Zubehör ausstaffirt, an Geschichte, Völkern, Individuen verificirt, soweit eben Spencer's Material reichte. Kurz, sie könnte von Seiten ihrer formalen Vorzüge in den Lehrbüchern der Logik als ein Musterbeispiel vorgestellt werden. Freilich wie in formvollendetster Rede total Unrichtiges behauptet sein kann, so auch in den exactesten Formen der Logik; wenn es nämlich an der hinreichenden Durcharbeitung des Materials fehlt.

Wir wollen aber, da der Leser von dem Stande der Musikpsychologie in England unterrichtet werden soll, auch in der Kritik zunächst den Kritiker hören, welchen die Speech-Theory dortselbst gefunden hat, nämlich Gurney im 21. Kapitel seines Buches, das wir hiermit vorausnehmen¹.

Gurney bestreitet, daß der Gesang eine Uebertreibung des erregten Sprechens sei, in Bezug auf alle von Spencer hervorgehobenen Punkte. Die Klangfarbe der Stimme wird mit wachsender Aufregung nicht angenehmer, sondern rauher. Der Gesang gebraucht auch nicht nothwendig höhere und tiefere Töne, weitere Intervalle und raschere Tonbewegung als die Rede. Wenige Stellen gleichen an Gefühlstiefe den Takten in Schubert's »Adieu«, wo die Stimme 15 Mal den gleichen Ton wiederholt (Gurney hätte besser den »Wegweiser«, den »Tod und das Mädchen« genannt); während andererseits beim Sprechen Intervalle von der beiläufigen Größe einer Duodecime nichts Seltenes und sogar Töne im Gebrauche sind, die man gar nicht singen kann. Dafür bringt Gurney eigene Beobachtungen. Wenn er ausdrucksvoll den Satz spricht: »I never heard of such a thing«, so gebraucht er das *h*¹ des Tenor für die zwei ersten Silben und geht dann bei »ver« bis *G* oder *F* herab, welches an der unteren Grenze seiner Singstimme liegt. Das Vorhandensein eines gewissen Mitteltones ist zwar dem Sprechen und Singen gemeinsam; aber die Sprache bewegt sich in ganz anderer Weise um ihn herum als der Gesang; jene in abrupten Sprüngen, oft sogar auf Einer Silbe in einer Weise schwankend, die man im Singen kaum nachahmen könnte. Die Bewegungen des Kehlkopfes erfolgen beim

¹ Bezüglich Gurney's ist mir selbst zweimal im »Mind« (einmal von J. Sully) der Verdacht ausgesprochen worden, daß ich oddly enough dessen großes Werk nicht zu kennen schiene. Ich erlaube mir daher an dieser Stelle zu versichern, daß mir das Werk seit dem December 1881 bekannt ist. Ich hatte aber keinen Anlaß gefunden, dasselbe im ersten Bande meiner Tonpsychologie zu erwähnen, da es sich mit den Fragen dieses Bandes nicht beschäftigt. Erst der zweite und besonders der dritte Band wird Berührungspunkte bieten.

Sprechen instinktiv, beim Singen bewußt-willkürlich, und zwar kann die größte Anstrengung unter Umständen beim friedlichsten Adagio nothwendig werden. Die Versuche, den sprachlichen Tonfall zu notiren, lehren nur, daß derselbe unzähligen Veränderungen bei gleichem Ausdruck unterworfen ist. Man kann in einer Phrase eine Silbe zwei bis drei Töne tiefer nehmen, ohne den Ausdruck zu alteriren. Der Versuch muß nach Gurney so gemacht werden, daß man zuerst die Intervalle notirt und dann die Sprache danach einrichtet. Dies sei noch sehr wenig geschehen, müsse aber seiner Ueberzeugung nach das obige Ergebniß liefern. Die wenigen Regeln, die sich für die Bewegung der Sprechstimme angeben lassen, sind — fährt er fort — höchst unbestimmter Art, betreffen das Fallen oder Steigen überhaupt u. dgl. Aber selbst eine Senkung kann oft durch eine Hebung ersetzt werden. Bei »I can't understand your saying so« wird gewöhnlich »stand« erhöht gesprochen, kann aber auch mit gleicher Emphase tief genommen werden. Bei wirklicher Gemüthsbewegung sind die Cadenzen noch weniger gleichmäßig und definirbar. Die einzige beobachtbare Regelmäßigkeit ist, daß die Stärke des Tones und die Größe der Intervalle mit der Gefühlsstärke wachsen und daß die continuirlichen Uebergänge noch mehr hervortreten als sonst. Aber dadurch entfernt sich das erregte Sprechen noch weiter von der Musik, welche nur diskrete Tonstufen verwendet. Beziehungen der Sprachmelodie zur Qualität des Gefühls lassen sich vollends gar nicht auffinden. »Ich liebe Dich« und »Ich hasse Dich« kann mit gleichem Tonfall gesprochen werden; nur die Klangfarbe, nicht die Höhe, muß verschieden sein. Endlich denke man doch an Stücke wie Schubert's »Du bist die Ruh« oder das Allegretto der siebenten Symphonie Beethoven's, und frage sich, ob sie ihre Wirkung dem Uebertreiben der »Stärke, Resonanz, Höhe oder Tiefe, Intervallgröße, Schnelligkeit der Bewegung« verdanken! Eine andere drastische Erläuterung: Wenn einer sich nach unerquicklicher Arbeit ausreckt und dabei die Interjection »Heigh-ho!« ausstößt, so geht die Stimme von der ersten zur zweiten Silbe etwa eine Octave herunter. Hiemit vergleiche man den Schlußvers von »Eine feste Burg«, der ebenfalls um eine Octave heruntergeht. Wenn im ersten Falle noch so viel Kraft, Resonanz u. s. w. in die Stimme gelegt wird, der musikalische Charakter entsteht nicht: die zweite Melodie können wir auf einer Mundharmonika oder einem noch schlechteren Instrumente, so laut oder leise wir wollen, selbst mit beträchtlicher Tempoveränderung spielen — der musikalische Charakter, der der äußersten Zuversicht, verschwindet nicht.

Auch was Spencer über die Function der Musik sagt, läßt

Gurney natürlich nicht gelten. Keine Möglichkeit, daß musikalische Wendungen die der Sprache beeinflussen. Beide sind unerschöpflich (auch die der Sprache — denn wahrscheinlich erfindet man jedesmal eine neue, wenn man dieselbe Phrase wiederholt, keine genau gleich der anderen); eine Beziehung zwischen beiden unendlichen Reihen aber existirt nicht. Man wird nicht finden, daß man lauter oder rascher spricht, wenn man entsprechende Musik gehört hat. Der Parallelismus zwischen Sprache und Musik eines Volkes stammt nicht von einem Einfluß der letzteren auf erstere, sondern von gemeinsamen Ursachen. Das musikalisch Wesentliche ist ja auch nicht Umfang, sondern Structur der Melodien, und in dieser Hinsicht wird man vergeblich z. B. zwischen der fünfstufigen Leiter, die den schottischen Melodien zu Grunde liegt, und der schottischen Sprache einen Zusammenhang suchen.

Gurney geht nun außer mit der Spencer'schen noch mit einer anderen Speech-Theory in's Gericht, nämlich mit der Richard Wagner's. Merkwürdig, sagt Gurney, daß Wagner, dessen Recitativbehandlung durch die gewaltsame Ausdehnung der Intervalle und die Bemühung, den sprachlichen Cadenzen möglichst nahe zu kommen, sonst wie eine Bestätigung von Spencer's Ansicht erscheint, das historische Verhältniß von Sprache und Musik doch gerade umgekehrt auffaßt. (Für Wagner ist ja, um mit J. Grimm zu sprechen, die Sprache ein Niederschlag der Musik, für Spencer die Musik ein Sublimat der Sprache). Gegen diese Auffassung nun holt Gurney weiter aus, da sie schnurstracks seinen eigenen centralsten Ueberzeugungen zuwiderläuft. Musik und Sprache scheinen ihm ihrem innersten Wesen nach nicht bloß verschieden, sondern entgegengesetzt. Die Sprache hat bekannte Dinge auszudrücken, die Musik hat Eindrücke zu geben von unbekannten Dingen, nämlich von Tonformen, die außerhalb der Musik nicht vorkommen und deren Schönheit auch aus keinem äußeren Princip abgeleitet werden kann. Musik ist nicht wie die übrigen Künste eine repräsentative, sondern eine präsentative Kunst. Wohl erscheint sie uns durch eine psychologische Illusion wie eine Art von Aeusserung; aber es ist nicht zu sagen, was in ihr geäußert wird.

Unser Kritiker begnügt sich nicht, den Irrthum zu bekämpfen; er will ihn auch erklären, die Quelle der theoretischen Verquickung von Musik und Sprache aufzeigen. Eben der Umstand, daß Musik als eine Aeüßerung erscheint, und der weitere, daß häufig die menschliche Stimme als Instrument benutzt wird, leitet natürlicherweise zu der Meinung, daß sie wie andere Künste irgend etwas darstelle und nachahme, und daß das Nachgeahmte das gewöhnlichere

Phänomen sei, die Sprache. Da aber unsere Musik von der Sprache doch sehr verschieden ist, so geht man auf die Wilden und Urmenschen zurück, ohne zu bedenken, daß die 6—8 Noten, die ein Kind vergnügt vor sich hin trällert, in sich selbst und in ihrer Gemüthswirkung schon eben so fundamental von der Sprache verschieden sind wie die Eroica. Dem Irrthum kommt noch besonders zu Statten, daß die ältesten Sprachen Dank ihrem directen und lebendigen Contact mit der concreten Anschauung poetischer sind als die späteren, daß die Urpoesie in offenbar enger Verbindung mit dem Gesange stand, daß endlich die ersten Gesänge ebenso roh sein müssen wie die ersten Sprachversuche. Aber dies alles beweist nicht ihre Identität.

Die wirklichen Beziehungen zwischen Sprache und Musik liegen nach Gurney in den Analogien, denen zu Folge Musik nur als eine Art von Aeüßerung erscheint. Gemeinsam ist nämlich beiden das Auf- und Absteigen in der Tonlinie, Wechsel im Tempo und Accent, ferner — was die Sprache auch mit äußeren Bewegungen theilt — die verschiedenen Grade des Kraftaufwandes und die Continuität in der Zeit. Alle diese Züge hat aber die Sprache nicht nur mit guter sondern ebenso mit schlechter Musik gemein. Der Eindruck der guten beruht also nicht hierauf. Ist aber einmal eine Musik durch ihre eigene innere Schönheit eindrucksvoll, dann geben ihr immerhin besondere Bewegungsformen auch noch einen besonderen Ausdruck, wie den der Feierlichkeit, der Aufregung u. dgl. Und dazu mögen die Erinnerungen an die Bewegungen des Sprechens in der That mehr beitragen als die an andere Arten physischer Bewegungen. Zu den erwähnten allgemeinen Analogien kommen noch gewisse specielle: der fremdartige Eindruck einer unerwarteten chromatischen Wendung mag an weniger gebräuchliche Accente des Sprechenden erinnern, die Wiederholung einer Phrase an die eines gesprochenen Satzes bei heftigem Affect. Auch verstärken solche Züge den scheinbaren Charakter der Musik als einer Aeüßerung. Gemeinsam ist ferner das Aufsteigen einer Melodie und eines Satzes zu einem Höhepunkte der Betonung und das Herabsinken von da. Doch kann dieses Verhalten auch andere Associationen als die der Sprache im Bewußtsein erwecken. Polyphonie und Harmonie haben kaum ein Analogon in der Sprache. Wie viele schwache Analogien man aber auch sonst aufzählen möge: keine von allen erklärt den Unterschied der schönen von der häßlichen Musik. —

So Gurney contra Spencer. Den tiefsten Grund seiner Opposition werden wir allerdings erst in seiner eigenen positiven Lehre finden. Doch ist hoffentlich auch unabhängig davon das Angeführte

79
bereits verständlich geworden; und man kann dieser Polemik in der Hauptsache auch dann zustimmen, wenn man die positiven Ansichten Gurney's nicht zu theilen vermag. Ja man wird ihr zustimmen müssen. Hat Spencer die Lehre von der Sprachmusik auf ihren deutlichsten und übersichtlichsten Ausdruck gebracht, so hat Gurney die beste und treffendste Widerlegung gegeben; und sofern diese nicht erfolgt wäre, wenn nicht der Irrthum von so bedeutendem Vertreter der englischen Philosophie vorher kraftvoll erneuert worden wäre, so dürfen wir beiden Männern Dank wissen. Nun aber ist auch wahrlich an der Zeit, die alte Lehre, die doch auch bei uns noch an manchen Ecken und Enden ihr Wesen treibt, endgültig aufzugeben. Sie ist psychologisch so evident falsch wie nur irgend etwas. Sie scheitert, von allem anderen abgesehen, unrettbar an der principiellen Verschiedenheit musikalischer und sprachlicher Intervalle, oder, daß wir uns correcter ausdrücken: an der Verschiedenheit der Intervalle von den sprachlichen Tonveränderungen. Denn Intervalle im musikalischen Sinne giebt es eben in der Sprache nicht, oder nur zufällig und gelegentlich. Ohne hier auf die Definition des Intervallbegriffes einzugehen, können wir Folgendes bemerken.

Bei den Intervallen wird durch kleine Abweichungen, die am sprachlichen Ausdruck noch gar nichts ändern, oft gerade die gründlichste Aenderung, ja das directe Gegentheil des Eindrucks erzielt, z. B. durch Umwandlung der Octave in die große Septime, der Quinte in den Tritonus. Noch kleinere Abweichungen, wie das Unreingreifen eines Intervalles um höchstens einen Viertelton, werden bei Intervallen beliebiger Art von jedem einigermaßen gebildeten Gehör mißliebig empfunden und umsomehr, je angenehmer das Intervall selbst. Keine Spur davon bei der Sprache. Sie kennt eben nur Tondistanzen, bei denen ein wenig darüber oder darunter — ein wenig darüber oder darunter ist, das wir entweder gar nicht bemerken oder, wenn dies bei absichtlicher großer Aufmerksamkeit gelingt, nicht als irgend wesentliche Alteration des Ausdruckes empfinden. Bei den Intervallen geschieht es, daß, während eine geringe Abweichung den Charakter wie angegeben total verändert, eine größere ihn annähernd wiederherstellt; z. B. wenn wir von der Doppeloctave abwärts gehend zur Octave gelangen. Bei den Intervallen unterscheiden wir Consonanzen und Dissonanzen. Nichts davon bei der Sprache. Welches auch immer der Anlaß zur Einführung der Intervalle und damit der Musik gewesen sein mag: die Sprache würde aus sich selbst niemals zur Aufstellung fester Stufen, zur Absonderung von Octaven, Quinten u. s. w. als ausgezeichneten

Puncte auf der an sich continuirlichen Tonlinie geführt haben. Nachdem sie einmal da sind, versteht es sich freilich von selbst, daß jede von der Sprache im einzelnen Fall gebrauchte Tondistanz, wenn die Töne überhaupt eine deutlich erkennbare Höhe besitzen, sich irgendwo in die über das ganze Tonreich ausgedehnte Stufenleiter annähernd muß einreihen lassen; sind ja deren Sprossen selbst nur um geringen Betrag verschieden.

Wenn also Spencer sonst in allen Dingen Recht hätte: das Wesentlichste in der ganzen Musik, ihr Fundament und Lebensprincip hat seine Musiktheorie einfach übersehen. Man vergleiche den in unserem Referat gesperrt gedruckten Satz, in welchem der Kern der Theorie sich zusammenfaßt: unwesentliche und veränderliche Züge sind als charakteristisch angegeben, der einzige wesentliche fehlt.

Aber loben wir nicht doch die musikalische Sprache einer Person? O ja, — und wir tadeln das »singende Sprechen«. Loben wir die musikalische Sprache, so sind es nicht angenäherte, das heißt falsche Quinten oder Terzen, sondern die Klangfarbe der Stimme, die uns erfreut. Tadeln wir aber singendes Sprechen, so ist es allerdings eine Annäherung an die doch nicht erreichte musikalische Bestimmtheit, die wie alles Unzulängliche und jede Vermischung des Charakteristischen mißfällt. Die stereotype Wiederkehr gewisser Tonfälle erregt die Aufmerksamkeit und lenkt sie auf das Mißverhältniß. Hohe Tongebung und eine weniger angenehme Klangfarbe tragen meist noch zum unangenehmen Eindruck bei.

Dieses mißfallende singende Sprechen ist die größte Annäherung seitens der Sprache, die sich beobachten läßt. Versuche einer allgemeingültigen Notirung der »Sprachmelodie« zu wissenschaftlichen und künstlerischen Zwecken sind in letzter Zeit durch Louis Köhler (*Melodie der Sprache* 1853) und am ausführlichsten durch L. Merkel, Professor in Leipzig (in der »Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans« 1857, 2. Aufl. 1863, und besonders in der »Physiologie der menschlichen Sprache« 1866) angestellt worden. Auch Helmholtz notificirt gelegentlich eine Frage und Antwort (*Lehre von den Tonempfindungen* 4. Aufl. S. 392). Mehrere ältere Versuche, die mir nicht näher bekannt geworden, findet man bei Merkel theilweise ausgezogen. Darunter ist ein von Hänle notirtes Beispiel nicht ohne Interesse, in welchem die wachsende Dringlichkeit eines Zurufes (Adolf!) und die Aergerlichkeit des Rufenden über ausbleibende Antwort durch die stufenweise Erhöhung des Intervalles bis zur Octave analog wie in dem Beispiele Spencer's wiedergegeben ist; nur daß die erste Silbe hier den tieferen, die

zweite den höheren Ton giebt. Aber eben hieran sieht man, wie wesentliche Unterschiede platzgreifen. Und welcherlei Umstände bei solchen Notirungen oft den Ausschlag geben, lehren zwei Beispiele von Merkel selbst. Die Worte »nu freilich!« sind mit *c f as* oder *c F f* notirt. Die Notirung ist hier, nun freilich, sehr getreu, denn man erkennt im Tonfall — das schönste Sächsisch; während der Autor die in der Natur des Menschen liegende Betonung geben will und das singende Sprechen den Leipzigern ausdrücklich abspricht. Er geht im Vertrauen auf seine Notirungskunst soweit, ganzen langen Bach'schen Recitativen in der Matthäuspassion correctere, und zwar musikalisch correctere, gegenüberzusetzen, die man sehen muß. Wohl gesteht er zu, noch nicht die nöthige Uebung im musikalischen Satz zu haben, um ein declamirtes Notengebilde in einer den Kenner befriedigenden Weise zu harmonisiren und musikalisch abzurunden; wagt aber gleichwohl selbst die Harmonisirung und beginnt mit der Folge des *F*-moll- und *As*-dur-Dreiklages in erster Lage! Zuletzt meint er sogar durch seine Notirungen den Beweis geliefert zu haben, daß die Accorde in der Rede des Menschen vorausgegeben seien; »das interessanteste, bedeutungsvollste Resultat«, wie er sagt. In Wahrheit führt die aus der Musik stammende Vorliebe für consonante Intervalle natürlicher Weise dazu, sie öfter als dissonante, namentlich als die ungewöhnlicheren, in die Sprache hineinzuhören. Man kann nach solchen Zügen schon urtheilen, wie es mit einer Sache stehen muß, die selbst in einem schwer einerschreitenden gelehrten Werke zu solchen Auswüchsen führt. Hier mag denn auch nebenbei bemerkt werden, wie so manche Anhänger der Theorie vom sprachlichen Ursprunge der Musik, hochachtbare Namen, doch auf musikalische Einsicht nicht größeren Anspruch erheben können. Begreiflich ist es aber, daß Liebhaber und Kenner der Sprache auch die Vorzüge und das Wesen der Musik in ihr zu finden meinen.

Die an allgemeine und genaue Regeln des Tonfalles glauben, werden sich in Ewigkeit streiten. Nationen, Gegenden, Städte, Männer und Weiber, Erwachsene und Kinder, betonen weit verschieden, auch bei annähernd gleicher Art und Stärke des Affectes. Selbst auf den zufälligen Umfang der Stimme kommt es an; wenn z. B. zwei Menschen in höchster Erregung die Grenzen ihrer Stimme nach oben und unten benutzen. Ja Gurney wird Recht haben, daß ein Individuum in zwei gleichen Fällen niemals genau dieselbe Betonung gebraucht, oder besser (da dies strenggenommen selbstverständlich): daß fast immer merkliche, wenn auch nicht notirbare, Unterschiede vorhanden sind. Denn der gleiche Affect des gleichen

Menschen ist nicht die einzige Bedingung für den Tonfall; es wirken auch rein physische und unabhängig davon variirende Bedingungen mit.

Die Verschiedenheit des Accenten unter den Nationen hat Rousseau anerkannt, daraus aber nur geschlossen, daß auch die Musik national sein müsse, um zu wirken. So mochte Rousseau schließen. Wir aber haben Beethoven, haben die Allgewalt der reinen Instrumentalmusik erlebt. Was kümmert sich die *Eroica*, die *C-moll-Symphonie*, alle Nationen ergreifend und zum Enthusiasmus fortreißend, um englische, russische und französische Spracheigenheiten? Man sollte einen durch die Thatsachen eclatant widerlegten Irrthum heute nicht mehr erneuern. Und wenn Einigen, selbst unter den Musikgelehrten, Beethoven nur als Abfall (im doppelten Wortsinne) und der reine contrapunctische Gesang als das einzig Wahre erscheint, einerlei — sie können die Thatsache jener internationalen Gewalt nicht hinwegschaffen, mögen sie auch ihre eigene Person salviren und jener eine kurze Dauer voraussagen. Sie ist Musik, ist in der Welt gewesen und einstweilen noch da, und daraus folgt, daß Musik nicht durch die nach Nationen verschiedenen Sprachaccente innerlich bedingt ist.

Nicht bloß aber sind die gesprochenen Tonveränderungen niemals genau und übereinstimmend auf musikalische Intervalle zurückzuführen, sondern vielfach verbietet sich schon der Versuch dazu von vornherein: wenn die Tonveränderung stetig erfolgt. Alte Schriftsteller finden in der Stetigkeit sogar die Definition des Sprachtones. Man kann hier nicht etwa annehmen, daß Vierteltöne oder noch kleinere enharmonische Intervalle die Notirung ermöglichen würden (Rousseau) oder selbst historisch die Brücke zwischen Sprache und gegenwärtiger Musik gebildet hätten. Denn eine bestimmte Zahl discreter Stufen, mögen wir diese noch so sehr vervielfältigen und verkleinern, bleibt eine bestimmte Stufenzahl und wird nicht eine stetige Bewegung. Wenn sie freilich zuletzt unmerklich klein werden, so muß der Uebergang uns continuirlich scheinen; und mehr können wir auch bei der Sprache nicht behaupten. Aber dann hat eben Musik längst aufgehört, da sie unbedingt Intervalle von merklicher Verschiedenheit der Töne voraussetzt. Auch historisch können enharmonische Intervalle nicht von der Sprache zur Musik hinübergeführt haben. Zu diesen kleinen Intervallen kann man nur von den großen her gekommen sein, geleitet durch die bekannten Rechnungsoperationen, in denen die griechischen und wohl schon frühere Theoretiker Meister waren, und aus Anlaß dieser Rechnungen auch durch feine Stimmversuche. In der praktischen Musik mag man sie

dann auf Grund von Analogien des Sprechens und in dem Bestreben, das Recitativ möglichst der Sprache zu nähern, sowie aus anderen ästhetischen Motiven verwendet haben. Dieselben Bedürfnisse konnten auch unabhängig von der Theorie zur Einschlebung von Zwischen-tönen in die bereits gegebenen größeren Intervalle führen und ihre Rechtfertigung nachträglich von der Theorie verlangen. Unmöglich hingegen ist es vom Standpunkte der psychologischen Akustik, daß enharmonische Systeme den historischen Ausgangspunkt der Leiter-entwicklung gebildet hätten. Fétis vertheidigt diese Meinung im Hinblick auf den Zusammenhang griechischer mit orientalischer Musik. Aber die orientalischen Leitern, wie sie historisch vorliegen, sind selbst schon späte Producte. Zeichnen sich die Octaven, Quinten, Quarten durch irgend welche Eigenthümlichkeit für das Gehör aus, so mußte diese Eigenthümlichkeit ihnen nicht erst nachträglich den Sieg über kleinere Intervalle verschaffen, sondern zuallererst in's Gehör fallen.

Daher kann ich auch nicht glauben, daß die Griechen und frühere Völker einen Sprachgesang im Sinne einer wirklichen Mitte zwischen Sprechen und Singen geübt hätten. Solches Mittelding ist unmöglich wie die Sphinx und der Centaur. Takt und Harmonie können fehlen; aber solange bestimmte Intervalle ausschließlich gebraucht werden, ist es kein Sprechen. Die erhaltenen Fragmente griechischer Musik sind Gesang im vollen Sinne. Und das Gleiche gilt von dem angeblich altjüdischen »Sprachgesang«, den L. Haupt (Sechs alttestamentliche Psalmen 1854) und Arends (Ueber den Sprachgesang der Vorzeit 1867) hergestellt zu haben glauben; Versuche, die nebenbei, wenn sie gelungen wären, wenig Achtung vor diesem Sprachgesang erwecken könnten, die aber schon in dem Gedanken der Harmonisirung und in der von Fehlern strotzenden Ausführung dieses Gedankens wieder einmal gänzlichen Mangel der elementarsten musikalischen Geschicklichkeit zur Schau tragen.

Einen gewissen Werth für die vergleichende Sprachforschung, auch praktischen Nutzen für Erlernung fremder Sprachen oder für Declamationsübungen könnten Notirungen der Rede wohl erlangen. Aber auch dann dürften sich, zumal für den letzteren Zweck, nicht Schablonen für bestimmte Classen von Sprachwendungen oder Gefühlsäußerungen, sondern für jeden individuellen Satz, jedes individuelle Gedicht eine besondere Notirung empfehlen, die durchaus vom ganzen Zusammenhange bedingt ist. Denn der Tonfall jedes Wortes wechselt auch mit der Stimmung und dem Gedankengehalt sowohl des Ganzen als jedes Theiles. Allgemeine Regeln, wie sie im alten liturgischen Gesang für den Tonfall beim Komma, Punct,

Fragezeichen vorgeschrieben wurden, waren nur veranlaßt durch das Streben nach Uniformirung der von Vielen gemeinsam vorgetragenen Gebete. (Darin hat, wie ich glaube, der sog. Sprachgesang überhaupt seine Wurzel: man wählte eine bestimmte absolute Tonhöhe, die den Meisten bequem lag, und diejenigen unter den bereits in der Musik gebräuchlichen Intervallen, welche dem durchschnittlichen Tonfall der Sprache bei jenen grammatischen Wendungen am nächsten kamen.) Für Notirungen zu declamatorischen Uebungszwecken wäre allerdings vielleicht unser Notensystem durch Vierteltöne zu bereichern oder ein ganz neues Zeichensystem und jedenfalls Zeichen für stetige Uebergänge zwischen bestimmten Grenzen einzuführen. Nach dem Titel und einer kurzen Charakteristik zweier englischen Werke, deren ich nicht habhaft werden konnte, vermute ich, daß darin der Versuch neuer Systeme bereits gemacht ist (Steele, *an Essay towards establishing the melody and measure of Speech* 1776. Walker, *the Melody of Speaking* 1787). Desgleichen in einer Dissertation von C. G. Schocher, Leipzig 1791, nach K. Ch. Fr. Krause's Anfangsgründen der allgemeinen Musik 1838, S. 137. —

Erwägungen dieser Art, die nur als Ergänzungen der Gurney'schen Kritik betrachtet sein wollen, zwingen also, deren Hauptgedanken durchaus beizustimmen. Nicht ebenso unbedingt ihren Einzelheiten. Gurney liebt es, seinen Meinungen einen kräftigen, zuweilen sogar crassen Ausdruck zu geben, der leicht zum Widerspruch oder zu Einschränkungen reizt. Indessen diese Einschränkungen vermindern nicht, sondern erhöhen im gegenwärtigen Falle die Kraft der Argumentation, indem sie die über's Ziel hinauschießende Polemik genau auf dieses hinlenken. Gewiß war es z. B. eine Extravaganz Spencer's, als unterscheidendes Merkmal der Musik weite Intervalle und schnelle Tonveränderung hinzustellen. Aber andererseits haben die von Gurney angeführten Fälle höchst leidenschaftlicher Musik mit kleinen Intervallen und langsamer Bewegung doch auch ihre Analogie in der Sprache eines Menschen, der einen tiefen Groll oder Schmerz oder ein schauerliches Geheimniß langsam und monoton kundgiebt. Für Spencer beweist dies Nichts; es gehört in die Gruppe jener von Gurney selbst hervorgehobenen Analogien, welche wirksam werden, nachdem einmal Musik und Sprache da sind, welche aber nicht einen reellen Uebergang zwischen beiden vermitteln. Möge also der Leser, wenn ihm solche Einwendungen bei der Lectüre des Obigen in den Sinn gekommen, ihnen immerhin Folge geben: sie werden an der Sache selbst und der ihr innewohnenden Ueberzeugungskraft nichts ändern.

Handelt es sich darum, von dem gestrandeten Schiff möglichst

brauchbares Material zu gewinnen, so ließe sich noch Manches herbeitragen. Schon das allgemeine Princip der Uebertreibung, welches Spencer so unglücklich als Erzeugungsprincip einer ganzen Kunst hinstellte, enthält eine partielle Wahrheit für alle Künste, die nur selbst nicht übertrieben, vielmehr durch ein ebenso wahres Princip der Beschränkung beschränkt werden muß. Besonders aber verdienen die Einflüsse Beachtung, die sich von der Sprache wirklich in die Musik hinüberziehen und von Gurney bei Weitem nicht vollständig ausgeschöpft sind. Sie werden zunächst bei der Vocalmusik sichtbar. Von Recitativen zu schweigen — in jedem Theile eines guten Liedes kann man wenigstens an dem Auf- und Abgehen der Melodie die Spuren des declamirenden Tonfalles wahrnehmen. Natürlich, da der Componist es sich innerlich oder äußerlich vordeclamirt. Von der Richtigkeit des Principis ist Jeder überzeugt; Viele werden aber doch bei genauerem Zusehen überrascht sein von der Fülle dieser Spuren, die, ohne als solche erkannt zu werden, zu den Wirkungen des Liedes nicht wenig beitragen.

Von da sind die Einflüsse auf die Instrumentalmusik hinübergewandert. Es wurde im vorigen Jahrhundert viel mehr als heutzutage die Vorschrift betont, daß der Spieler den Gesang nachahmen müsse, wenn auch häufig das Umgekehrte stattfand. Siehe oben Mattheson, Scheibe, Marpurg. »Wer nicht singen kann, sagt Ersterer, weiß auch nicht zu spielen.« Und vom Componisten redend: »Wenn sein Hals gleich nichts nützt, so müssen doch seine singenden Gedanken den Fingern ihre Befehle ertheilen: sonst ist alles hölzern und todt.« In einer Violinschule heißt es: »Wer weiß denn nicht, daß die Singmusik allerzeit das Augenmerk aller Instrumentalisten sein soll, weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß?« Unter dem Einfluß solcher Vorschriften hat sich in der That die Technik des Vortrages besonders auf der Violine gebildet. Das leichte Anschwellen jedes längeren Tons, das leise Vibriren desselben (heute von ausgezeichneten Spielern in weitem Umfange geübt), das rasche Herunterschleifen zum nächsten Ton durch Gleiten des Fingers, welches zwar wie das Tremoliren im Princip verboten ist, aber von den Besten vielfach practicirt wird, der Fingerwechsel auf Einem Tone, die geringe Erhöhung des Leittones und andere derartige ausdrucksvolle Abweichungen (in Abweichungen läge nach Lussy überhaupt das Geheimniß des Ausdrucks), manche Züge in der Benutzung des Flageolet u. dgl. haben sehr wahrscheinlich die Quelle ihrer Gefühlswirkung in der Nachahmung der menschlichen Stimme in Bezug auf Einsatz, Haltung, Tonwechsel auf Einer Silbe, Silbenwechsel auf Einem Tone,

Registergebrauch etc. Wohl würden auch ohne dieses Mittelglied einige der genannten Züge aus anderen Gründen den Eindruck der »Beseelung« des Tones erhöhen; aber factisch ist gewiß diese Association Hauptvermittlerin. Ein von Neuern ganz vorzugsweise ausgebeutetes, doch auch früher benutztes Wirkungsmittel, die Wiederholung einer Melodie oder Tonphrase mit Erhöhung des Ganzen um eine halbe oder ganze Tonstufe, gründet ohne Zweifel im Singen und Sprechen. »Die Stimme, bemerkt schon Rousseau, hebt sich naturgemäß, wenn man eine und dieselbe Sache Jemand wiederholt sagt« (Observations sur l'Alcèste). Man kann ferner auf den Gebrauch recitativischer Formen hinweisen, wie in Beethoven's Sonaten op. 31, n. 2 und op. 110, in der *D*-moll-Symphonie, dem *Cis*-moll-Quartett; in Mendelsohn's Cellosone *D*-dur, u. s. w. einen Gebrauch, den aber nur Meister ausnahmsweise üben mögen, der zumal in der Neunten seine besonderen Motive hat.

Eine sehr merkwürdige Wechselwirkung scheint den specifischen Gefühlsausdruck zu Stande gebracht zu haben, der mit der absteigenden kleinen Terz verbunden ist, wenn sie isolirt oder in gewissen Schlußwendungen gebraucht wird (wie in vielen Volksliedern, auch häufig bei Schubert und in Instrumentalcompositionen Beethoven's.) Man faßt sie im isolirten Zustand wegen des Uebergewichtes der Durtonart für unsere musikalische Gewohnheit als obere Hälfte eines Durdreiklanges; und bei den erwähnten Schlußwendungen ergibt sich diese Auffassung ohnedies aus dem Zusammenhang. Im Durklang hat die obere Terz, wie wir später (unter »Gurney«) gelegentlich hören werden, ihren Gefühlscharakter wesentlich der Nachwirkung gewisser melodischer Eigenschaften der Durleiter zu danken; auch hat das gleichzeitige Hören der Töne im Accord den Ausdruck verstärkt und bereichert. Daher stammt aber nur das Freudige, das ebenso der großen Terz im Durklang eignet. Der besonders weiche, träumerische Ausdruck, wie von halbgeöffneten Lidern, entspringt offenbar dem Umstand, daß von der Dominante nicht auf die völlig abschließende Tonica, sondern nur auf die Medianten herabgegangen wird. Man braucht nur den bestimmten, energischen Ausdruck damit zu vergleichen, der an den Uebergang von der Dominante zur Tonica geknüpft ist. Nun wird aber die absteigende Terz unabhängig von speciell künstlerischer Verwendung bei Rufen aller Art in einladender Absicht, beim grüßenden oder lockenden Hirtenruf von Berg zu Thal und tausend verwandten Anlässen des täglichen Lebens bekanntlich mit Vorliebe gebraucht; und dies unter Mitwirkung physiologischer Ursachen. Die Sprache des Rufenden beginnt nothwendig hoch. Der größtmöglichen Stärke halber singt er. Wer

häufig und ohne größere Aufregung ruft, wer auch die Stärke der Stimme, die nach unten hin immer geringer wird, bei der zweiten Silbe nicht zu sehr abnehmen lassen will, wird dabei eines der kleineren Intervalle gebrauchen. Aus musikalischen Motiven wird er, da er doch einmal singt, ein consonantes Intervall bevorzugen. Das kleinste consonante Intervall ist die kleine Terz. (Wir sprachen Kürze halber von Wollen und Bevorzugen; genauer handelt sich's um unwillkürliche Einflüsse der genannten Motive). Der so in Musik verwandelte Rufton ist vielfach auch in die künstlerische Musik (z. B. Baalsruf im Elias) übergegangen. Aber auch abgesehen davon wachsen nun der rein musikalischen Wendung, auch der bloß instrumentalen, sprachliche Erinnerungen oder deren Gefühlseffekte zu. Diese nur skizzierten Vorgänge würden zu genauer Analyse eine Abhandlung für sich erfordern; aber vielleicht macht die Skizze wenigstens deutlich, wie nach meinem Dafürhalten die Wirkungen sich hier verschlingen. Den Hauptvorthail von dem ganzen Proceß hat schließlich der Kukuk, der ja auch sonst gern von fremder Arbeit Nutzen zieht. Denn daß uns sein Gesang wie ein melodischer Ruf anmuthet, ist nicht sein Verdienst, sondern die Folge jener complicirten Mechanik in uns.

Dergleichen Beispiele häufen sich, je mehr man in den Charakter einzelner musikalischer Wendungen einzudringen sucht. Von allgemeinerer Bedeutung ist die Gefühlswirkung, die sich mit dem Auf- und Absteigen in der Tonreihe verknüpft. Sie geht aus von der, zwar auch in vielen Fällen der Natur, besonders aber bei der Stimme sich in höheren Tönen äußernden größeren Kraftausgabe. So knüpft sich an die höheren Töne der Anschein größerer Stärke, auch wenn sie dieselbe nicht wirklich besitzen, und gewährt das Aufsteigen den Eindruck des Crescendo, das Absteigen den des Diminuendo. Und daß das Melodiegefühl von diesem Eindruck durch und durch beherrscht wird, ist offenbar; wenngleich das Wie auch hier noch weiter zergliedert werden muß. —

Lassen wir also die in letzter Instanz von der Sprache herstammenden Ingredienzien selbst rein instrumentaler Wirkungen gelten, so ist doch jeder theoretischen Uebertreibung gegenüber wieder zu betonen, daß schon im Liede die Nachbildung der Declamation in tonaler Hinsicht (wir reden nicht vom Rhythmus) nicht den ganzen, nicht einmal den Hauptreiz bildet. Dieser ist und bleibt ein rein musikalischer, in der Verbindung der Intervalle begründeter, und fließt aus anderen, noch nicht völlig erforschten Quellen. Richtig sagt Fétis (Art. Villoteau des Dictionnaire): »Der declamatorische Gesang ist zweifellos ein Theil der Kunst und die Wahrheit des

Tonfalles eines der Elemente ihrer Aesthetik; aber nur ein Punct in ihrer Unendlichkeit.« In gleichem Sinne nennt Vischer-Köstlin die Sprachmelodie »verlorene Anklänge einer Tonwelt«¹.

Die Anhänger der Sprachtheorie müssen consequent behaupten, daß man ein gutes Lied machen könne (ich sage absichtlich machen), indem man nur die Declamation auf's getreueste in Noten übersetzt. Köhler glaubt dies wirklich. Aber im Gegentheil: man wird die Declamation dadurch schlecht machen, wird den eigenen Reiz der Sprache verlieren, ohne den der Musik zu gewinnen. Nehme man nur die Notirungen Merkel's oder entwerfe solche selbst möglichst getreu nach dem Tonfall der Rede, und singe sie. Sie klingen nicht besser als die Rede, sondern abscheulich oder lächerlich.

Warum eigentlich? da doch musikalische Klangfarbe, sichere Haltung der Tonhöhe, deutliche und feste Intervalle hinzukommen, die als ein ästhetischer Vorzug gelten? — Nun, diese Meinung von dem Vorzug, ja der ästhetischen Nothwendigkeit discreter fester Tonstufen scheint mir ein Irrthum, wenngleich er großen Namen (Helmholtz, Lotze) seine Sanction verdankt. Die festen Intervalle sind einfach das Material der Musik, ohne welches sie nicht existirte. Einen ästhetischen Vorzug bietet ihre Festigkeit an sich nicht, vielmehr sind im Allgemeinen gerade die stetigen Uebergänge die ausdrucksvolleren. Beispielsweise sogleich beim Sprechen, wie Gurney richtig bemerkt hat. Die aufgeregteste, auch die innigste Tongebung des Sprechenden läßt den Ton während Einer Silbe stetig gleiten. Allerdings zunächst nicht aus ästhetischen, sondern physiologischen Ursachen. Aber nachdem wir uns an gewisse stetige Uebergänge als Zeichen bestimmter Seelenzustände gewöhnt haben, werden sie ästhetische Ausdrucksmittel des Declamators. So bewundern wir auch bei großen Coloristen gerade die undefinirbaren Mitteltinten und continuirlichen Uebergänge, weil dies die Malerei der Natur ist. Einen Maler, der nur zwölf Farben, und immer unvermittelt nebeneinander, gebrauchte, würden wir verlachen.

Verzichtet demnach eine Kunst auf die Stetigkeit der Uebergänge, so muß sie schwerwiegende andere Vorzüge dafür gewinnen, um uns den Verlust verschmerzen zu lassen. Diese Vorzüge liegen für die Musik in den den Intervallen und ihren Verbindungen eigenen Gefühlswirkungen. Woher ihnen diese Wirkungen immer zukommen mögen, aus der Sprache stammen sie nicht oder nur zum verschwindend geringeren Theil. Denn wie wir uns erinnern: Aenderungen,

¹ Principiell nicht so entschieden, aber im Einzelnen lehrreich behandelt G. Engel, Aesthetik der Tonkunst (1884) S. 74 f., die Frage.

die für den sprachlichen Gefühlsausdruck nichts bedeuten, verändern den der Intervalle in's Gegenteil. Ahmt man also sklavisch die Sprache nach, so kann unmöglich der in den freien Intervallcombinationen verborgene unendliche Schatz von Gefühlswirkung, von ureigener musikalischer Schönheit zum Vorschein kommen. Den der Sprache eigenen aber hat man aufgegeben. Man hat ihre Erstgeburt um ein Linsengericht verkauft, ja um ein Phantom, das nie erreicht werden kann. Man hat ihren weichen, lebendig-beweglichen Leib in eine steife Fratze, ein Skelett verwandelt. Man hat den Löwen in einen Käfig gesperrt, dem Windspiel Stiefel angezogen. Es entsteht die wohlberechtigte Frage: Wozu wird hier überhaupt gesungen? warum nicht lieber sprechen, statt die Sprache durch das Organ der Sprache bloß nachzuahmen?

Wir sagen also geradezu: der Componist darf nicht dem Tonfall der Rede unbedingt principmäßig folgen. Er ist hierin um so freier, als die Declamation selbst sehr variable Tonwendungen gebraucht und im Gesange ihr wesentlichstes Ausdrucksmittel, die stetigen Uebergänge, doch einmal aufgegeben hat. Man analysire wiederum daraufhin ein beliebiges gutes Lied; man wird überall kleine, selbst größere Abweichungen finden, denen doch durch den melodischen Zusammenhang und Gefühlscharakter das Störende benommen ist. Ich will damit nicht dem berechtigten Tadel R. Wagner's gegen einige frühere Operncomponisten entgentreten. Der Tadel trifft hauptsächlich den Rhythmus und andere Eigenschaften des Gesanges, von denen wir hier nicht sprechen. Seltsam aber erscheint der Hinweis auf die Arie »Dies Bildniß ist bezaubernd schön«, als einen Fall, wo selbst bei Mozart die Declamation alles, die Melodie im gewöhnlichen Sinne nichts sei; ein Beispiel, das auch seine Anhänger mit Vorliebe benützen. Ich kann die Declamation in Hinsicht des Tonfalles nur herzlich schlecht finden. Man geht doch nicht im Anfang so in die Höhe und fällt dann bis zum Schluß, sondern der Ton culminirt in der zweiten Silbe von »bezaubernd«. Ebenso verfehlt ist der Tonfall im zweiten Vers. Aber verfehlt ist bei Gott nicht der Mozart'sche Gesang. Köhler hat dies wohl bemerkt; er erläutert daran, wie öfters »der Gefühlszug eine ganze Wortreihe im Ausdruck bestimmt.« Man müsse die Declamation hier »im Zusammenhange mit der singenden Persönlichkeit und deren Individualität, sowie vom psychologischen Standpunct aus betrachten.« Das heißt doch: nicht nach der Sprache. »Das Gefühl faßt ihn (Tamino), hebt ihn erst hoch auf« u. s. w. Im Widerspruch mit dieser momentanen Erkenntniß, aber dem Princip getreu, hat Köhler selbst »Kennst Du das Land« nach der Sprachbetonung in Musik gesetzt. Durch die

künstliche Harmonisirung, die fortwährend die Aufmerksamkeit beansprucht, leidlich interessant; schön — möchte ich nicht sagen, vielmehr recht gequält. Die Compositionen desselben Liedes von Beethoven, Schubert und Schumann sind immer noch etwas besser. Daß aber die Melodie überhaupt erträglich, verdankt sie nicht der Declamation, die ganz eben so gut wäre, wenn man sie an verschiedenen Stellen um halbe Tonstufen änderte und so absoluten musikalischen Nonsens erzeugte. Bewiesen ist also nichts, als was ohnedies unseren großen Liedercomponisten in Fleisch und Blut lag: die Uebereinstimmung mit der Rede an gewissen Hauptwendepuncten der Tonbewegung.

Wir sprachen vom Liede. Strenger bindet sich natürlich seinem Wesen nach das Recitativ an den Tonfall. Dennoch gilt auch hier, daß die rein musikalische Schönheit allein die Existenz des Recitativs gegenüber der Sprache künstlerisch rechtfertigt. Die Geschichte desselben vom ältesten an, das wir wirklich kennen, dem gregorianischen Gesang, bis zu dem Wagner's, bietet reichen Stoff zur Erweiterung und Fructificirung dieser Betrachtungen. Nicht minder das Melodram, für welches sich eine Beurtheilung ergiebt, die mit der gewöhnlichen Geringschätzung desselben als einer »Zwittergattung« keineswegs, um so besser aber mit dem hochpoetischen und einheitlichen Stimmungscharakter des »Sommernachtstraums«, des »Manfred« übereinstimmt. Aber es ist Zeit abzubrechen. Wir sehen wenigstens, wie enge solche Speculationen auch mit actuellen Tagesfragen zusammenhängen.

2. Sully.

James Sully hat sich durch verschiedene philosophische Schriften als einer der objectivsten und unbefangenen Denker unter den neueren, und nicht bloß den englischen, Psychologen erwiesen. Seine Stärke liegt nicht in der Auffindung neuer Wege oder Theorien, sondern in der vielseitigen Berücksichtigung der vorhandenen: hiebei zieht er auch die deutsche Literatur in sein Bereich, welche Spencer ganz verschlossen scheint. Auch Sully hat seine musikalischen Untersuchungen zuerst in Zeitschriften veröffentlicht und sie dann in veränderter und wesentlich ergänzter Gestalt seinem Buche »Sensation and Intuition: Studies in Psychology and Aesthetics« (1874, 2. Aufl. 1880) einverleibt. Dem Leser, den die allgemeinsten ästhetischen Fragen interessiren, sei in diesem Buche, dessen Haupttitel übrigens zu seinem Hauptinhalt absolut nicht paßt, auch der letzte Essay über die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Aesthetik empfohlen. Hier kommen der siebente, achte und neunte in Betracht.

Von diesen drei Aufsätzen beschäftigt sich der erste, »Grundlage der musikalischen Sinnesempfindung«, hauptsächlich mit einer Würdigung der Helmholtz'schen Harmonielehre, welche 1863 zwischen Spencer's und Sully's Arbeiten publicirt worden war. Sully erblickt mit Recht in der Harmonie ein vorzügliches Beispiel jener mehrdeutigen psychischen Erscheinungen, die Zweifel erwecken, ob man sie als letzte unerklärliche oder als analysirbare Thatsachen aufzufassen habe (um die also der Streit der Nativisten und Empiristen nach unserer obigen Formulirung sich dreht), bei denen aber zugleich das vorgeschrittene physikalische und physiologische Wissen zu einer Anwendung desselben auf die psychologische Streitfrage besonders reizt. In richtiger Methodik stellt er zuerst die psychischen Thatsachen selbst, die Aussagen des Bewußtseins, fest, vergleicht dann mit denselben die physiologischen Hypothesen. Die Harmonie, sagt er, ist eine Empfindung *sui generis*, die man weder durch Analyse noch durch Analogien verständlicher machen kann. Ein Accord ist für unsere Empfindung nicht die bloße Summe der Einzeltöne, sondern etwas ganz Neues. Er ist auch nicht ein Verhältniß der einzelnen Töne, wie man nach Maßgabe der Farbenharmonie und anderer sog. harmonischer Verhältnisse denken könnte, bei denen eine gewisse Aehnlichkeit verschiedener Theile mit einander wahrgenommen wird. Das Accordgefühl resultirt keineswegs aus einer Vergleichung der verbundenen Töne; es ist eben so direct im Bewußtsein gegeben wie die Gefühlswirkung eines einzelnen Tones selbst. Am besten erkennt man dies, wenn man die den Accord bildenden Töne möglichst ununterscheidbar macht, etwa durch leichtes Arpeggiren bei aufgehobener Dämpfung, wobei der volle Eindruck des Accordes ohne deutliche Unterscheidung der Töne erzielt wird. Auch um die Unterschiede in der Gefühlswirkung der verschiedenen Accorde zu erkennen, muß man nach Sully die einzelnen Töne so ununterscheidbar als möglich machen und außerdem sich aller Nebengedanken an eine bestimmte Tonart u. dgl. enthalten; dann entdeckt man z. B. daß die große Terz eine reinere Harmonie ist als die kleine.

Die Lust an der Melodie muß in engem Zusammenhang stehen mit der an der Harmonie, da melodisch brauchbar nur solche Töne sind, die in harmonischen Beziehungen stehen, und auch der Grad der melodischen Annehmlichkeit genau dem der harmonischen Reinheit entspricht. Es folgt daher, daß auch das Melodiegefühl nicht durch eine Aehnlichkeitsvergleichung der aufeinanderfolgenden Töne bedingt ist. Nur die Octave und ihre Verdoppelungen bilden eine Ausnahme, indem hier wirklich eine Aehnlichkeit der beiden Töne ohrenfällig ist.

Die Helmholtz'sche Harmonielehre nun (deren Grundzüge wir hier als bekannt voraussetzen) erklärt Sully in Hinsicht der Begründung der Dissonanz auf die Schwebungen für einen höchst werthvollen Fortschritt der Erkenntniß. Weniger rückhaltlos äußert er sich über die positive Seite, wonach der einzelne Klang (mit Obertönen) und der Accord unter dasselbe Princip fallen und die musikalische Wirkung beider aus den mitklingenden Obertönen erklärt werden soll. Hiebei citirt Sully eine persönliche Mittheilung von Helmholtz, daß er den Unterschied des Klang- und des Harmoniegefühls in der That als einen bloß graduellen ansehe. Doch ist Sully selbst hievon nicht völlig überzeugt und tröstet sich nur damit, daß dieselbe Schwierigkeit auch für die ältere (pythagoräische) Theorie bestehe. Eine andere Schwierigkeit noch deutet er gelegentlich an: daß Octaven auch bei Anwendung einfacher Töne als melodische Intervalle erkannt werden und daß die Aehnlichkeit der beiden Töne ihm hier gleich groß erscheine, einerlei welche Klangfarbe (welche Zusammensetzung von Theiltönen in den einzelnen Klängen) man gebrauche.

Schließlich wirft Sully die Frage auf, in wie weit psychische Thätigkeiten beim Zustandekommen des Accordgefühls betheiligt seien; oder vielmehr, er kommt auf diese fundamentale Frage nun im Lichte der neuen Lehre zurück. Die psychologischen Theorien von Leibnitz, Herbart, Lotze werden scharf abgewiesen. Dem Letzteren wird dabei das Motiv untergeschoben, irgend ein Band zwischen Leiblichem und Geistigem zu finden, während man doch überall die Coordination bestimmter physischer mit bestimmten psychischen Erscheinungen als letzte Thatsache hinnehmen müsse. Dies wußte indessen Lotze ebenfalls. Der Grund, warum er auf den Herbart'schen Versuch in etwas veränderter Form zurückkommen wollte, lag, wie Lotze in der von Sully citirten Untersuchung selbst ausführt, einfach in dem Unzulänglichen der Helmholtz'schen Lehre, speciell dem Mangel eines positiven Grundes für das harmonische Lustgefühl, welchen Mangel ja auch Sully einigermaßen empfindet. Sully meint nun selber, daß allerdings eine gewisse psychische Thätigkeit dem Harmoniegefühle zu Grunde liege, nämlich die undeutliche Wahrnehmung der Verschiedenheit der Töne. Und es sei möglich, daß diese undeutliche Wahrnehmung verschiedener Elemente, die sich vereinigen, ohne sich zu stören, etwas zu dem geheimnißvollen Vergnügen beitrage. So erkläre sich auch das Mysteriöse, was schon an den einzelnen Klang geknüpft sei (?), dessen Obertöne ebenfalls undeutlich unterschieden würden.

Bei der Melodie erkennt Sully auch die Mitwirkung von Aehn-

lichkeitsurtheilen an, die er bei der Harmonie ausschließt. Die Entdeckung von Familienähnlichkeiten (Verwandtschaften der Töne) sei immer eine angenehme Ueberraschung. Jeder Uebergang von einer zur anderen Erscheinung sei angenehm, wenn man dabei theils Gleichheit theils Ungleichheit zwischen denselben wahrnimmt. Endlich aber erinnert Sully, daß das volle Vergnügen an der Musik überhaupt nicht dem Kinde, sondern dem Erwachsenen zu Theil wird, also etwas mehr als bloßen Nervenreiz voraussetzt. Und hier deutet er auf »dunkle Erinnerungen an vergangene Erfahrung« hin, die Spencer zur Erklärung benutzt habe; die er selbst aber erst im dritten Essay ausführlicher heranzieht.

Der zweite Essay, »Das Schöne (Aspects of beauty) in der musikalischen Form« geht nun den mannigfachen Anlässen zum vergleichenden Denken nach, welche die Combination von Tönen und Accorden in ausgearbeiteten Musikstücken darbietet. Hier hat die intellectuelle Function, die bei einzelnen Klängen und Accorden nur schwach betheiligt ist, den weitesten Spielraum. Formästhetiker werden ihr Vergnügen daran haben, wie Sully hier überall die »Einheit in der Mannigfaltigkeit« wiederfindet, in der zeitlichen Beschaffenheit, Tact und Tempo, in der Accentuirung, im Auf- und Absteigen, in der melodischen Verwandtschaft der Töne, in der Folge von Accorden; wie er sodann im synthetischen Theile der Untersuchung den Parallelismus und die Alternation mit Rückkehr zum Thema als Hauptformen der Verbindung jener einheitlich-mannigfaltigen Bestandtheile unterscheidet und die Gattungen der Musik im Lichte dieser Einsicht betrachtet. Ich finde weniger Geschmack hieran, da zwar Alles richtig, aber für den in musikalischen Formen Aufgewachsenen, um es offen zu sagen, etwas langweilig ist. Auch was das allgemeine Princip angeht, so zweifelt ja Niemand, daß bei aller Kunst Einheit in der Vielheit eine Rolle spielt; aber wie und warum, das ist die Frage, und sie wäre vielleicht gerade an der Musik fruchtbringend zu erörtern. Wer die Wirkungen der Kunst nicht schon aus Erfahrung kennt, müßte doch aus Beschreibungen wie den obigen den Eindruck empfangen, daß nicht bloß die Kunsttheorie, sondern die Kunst selbst ein mäßiger Genuß und wenigstens die ihr zu Grunde liegende geistige Beschäftigung ziemlich hausbackener Art wäre.

Einzelne interessante Bemerkungen fehlen auch in diesem Aufsatze nicht und rechtfertigen das liebevolle Nachdenken, welches der Verf. darauf verwandt hat. Mit Recht betont er wiederholt den Einfluß der Uebung im Musikhören auf alle spätere Auffassung. So hinsichtlich des Tempo und der Modulation (»Anticipationen der Er-

fahrung« — könnte man hier mit Kant sagen), besonders aber hinsichtlich der Urtheile über Tonhöhe, Intervalle und melodische Verwandtschaft. Man trägt die Scala beständig im Kopfe, faßt jeden Uebergang als ein Multiplum der Halbtonstufe (?), jede Bewegung als auf- oder abwärtsgerichtet, lernt Intervalle wiedererkennen, was dann unzählige neue Aehnlichkeiten in der Aufeinanderfolge melodischer Schritte aufzufassen gestattet; man gewöhnt sich, einen Hauptton zu suchen und im Gedächtniß zu behalten, auf welchen alle anderen bezogen werden, erwartet denselben besonders am Schlusse wiederzufinden u. s. w. Daß als solcher Hauptton der tiefste der Scala gewählt wird, leitet Sully aus den Thatsachen der Theiltöne ab, da in der Regel der tiefste Theilton der stärkste ist. So gewöhne man sich schließlich, auch in der Leiter und in Melodien jedem Tone einen Baß in Gedanken hinzuzufügen, was die Auffassung einer feinen und verwickelten Melodie ebenso erleichtere, wie die Beziehung auf ein Coordinatensystem das Verständniß einer verwickelten Curve.

Galt der erste Essay vorzugsweise der sinnlichen Wirkung, der zweite der verständigen Erfassung der Musik, so beschäftigt sich der dritte, »Ueber die Natur und Grenzen des musikalischen Ausdrucks« besonders mit den Gefühlswirkungen. Hier treten sich die musikalischen Sterndeuter und die Exacten, welche die Seele wie einen Acker ausmessen, schroff gegenüber. Sully unterscheidet zunächst eine zweifache Erregung, eine direct von der Stärke und Klangfarbe der Töne abhängige und eine mehr diffuse, die auf das Ueberströmen von Nervenprocessen auf andere Kanäle und auf analoge geistige Vorgänge zurückzuführen sei. Dies führt auf die Spencer'sche Theorie, welche Sully acceptirt, aber in mehreren Puncten so wesentlich ergänzt, daß die neue Gestalt auch eine neue Betrachtung herausfordert. Er betont, daß das, was durch die allmälige Entfernung der Musik vom natürlichen Stimmausdruck ihr an Gefühlswirkung verloren gehen mußte, durch die Ausbildung der Kunstformen ersetzt wurde. Besonders aber fügt er die Ergebnisse der Helmholtz'schen Forschung in die Theorie ein: es sei anzunehmen, daß die durch ihre Verwandtschaft am angenehmsten in's Ohr fallenden Intervalle, z. B. Quinten, auch für die Stimme am leichtesten zu erzeugen seien. Man gebrauchte also vorwiegend solche Intervalle beim Sprechen. Hörte man dieselben nunmehr von einer anderen Tonquelle, so lag es nahe, die melodische Annehmlichkeit, welche sie durch ihre Verwandtschaft gewähren, mit der Erinnerung an die menschliche Sprache und das durch sie Ausgedrückte zu verbinden und so in rein instrumentalen Tonverbindungen gleichfalls den Ausdruck einer freudigen

oder traurigen Stimmung zu erblicken. Die Harmonie als Zusammenordnung mehrerer gleichzeitiger Töne ist nach Sully wahrscheinlich veranlaßt durch die gleichzeitigen sympathischen Stimmäußerungen mehrerer Personen; und so erscheint uns vermöge eines ähnlichen Uebertragungsprocesses ein durch seine sinnliche Wirkung angenehmer Zusammenklang zugleich als Aequivalent einer glücklichen Uebereinstimmung der Seelen. In analoger Weise bringt Sully auch die Einführung einer Tonica mit der Existenz eines mittleren Sprechtons in Verbindung. Die Tendenz, Töne als Symbole stimmlicher Aeüßerungen aufzufassen, mußte durch das lange Ueberwiegen der Vocalmusik besonders verstärkt werden.

Näher unterscheidet Sully eine dreifache Bedeutung der Musik (was nun wieder unseren Gehaltsästhetikern gefallen wird) und erklärt sie aus den psychologischen Gesetzen der Association. Die Töne repräsentiren erstlich die physische Muskelbewegung, durch welche die Stimme erzeugt wird, zweitens Gefühlsregungen, die sich in stimmlichen Aeüßerungen kundgeben, drittens irgend ein seelisches Subject solcher Gefühlsregungen. Die erste Bedeutung der Töne läßt sie uns auch als Ausdruck von Naturkräften auffassen, indem wir die eigene Muskelkraft, welche zur Erzeugung der Stimme aufgewandt wird, gleichsam hinter die durch Instrumente erzeugten Töne projeciren. Die zweite Bedeutung läßt uns Musik als Ausdruck des Gefühlslebens erscheinen. Vorstellungen können nicht durch sie ausgedrückt werden, da außer der Zahl und der Schnelligkeit des Verlaufes den Tönen nichts mit den Gedanken gemein und so kein Anknüpfungspunct bestimmter Associationen wie bei den Gefühlen gegeben ist. Die dritte Bedeutung gliedert sich wieder mehrfach: die Töne selbst scheinen uns zu trauern und zu jubeln; oder sie erscheinen als directe Gefühlsäußerungen des ausführenden oder schaffenden Künstlers oder auch irgend eines unbekannten Subjectes (wie beim »Duett« in Mendelssohn's Liedern ohne Worte); oder endlich als Ausdruck einer Natureseele (Pastoralsymphonie). Doch sind bestimmte Nachahmungen, wie bei Gemälden, hiebei nirgends möglich; nur gewisse allgemeine Züge einer Gefühlsgruppe, ihre quantitativen Eigenthümlichkeiten, werden illustriert. Dafür ist aber auch die Quantität und Tiefe der Erregung um so größer und summiren sich dazu ganze Gruppen von Gefühlen, Myriaden individueller Erfahrungen, ja, wenn wir die plausible Hypothese annehmen, auch die unzählbaren Gefühlsregungen unserer Voreltern.

Von der gewonnenen Höhe aus wirft Sully einen Blick auf die Entwicklung der Musik. Der Gefühlsausdruck wird immer mehr idealisirt, d. h. feiner und zugleich stärker in seinen Dimensionen,

vager und allgemeiner in seinem Charakter. Seit die Instrumentalmusik die Oberhand gewonnen, geht dieser Proceß mächtig weiter. Und obgleich in der Werthschätzung der Vocal- und Instrumentalmusik individuellen Neigungen Raum gelassen werden muß (manche Personen, wie Lessing, wollen lieber bestimmt definirte Gefühle als unbestimmte), so ist doch die höchste Schönheit der Form wie die tiefste Aufregung und Befriedigung des Gemüthes nur durch die Instrumentalmusik möglich. —

Innerhalb des ganzen Gedankenganges fesselt unsere Aufmerksamkeit vor allem die Modification, welche Sully der Spencer'schen Theorie gegeben. Ganz neu ist auch diese Wendung der Sache nicht. La Cepède benutzt in der oben erwähnten Schrift 1785 bereits ganz ähnlich das Phänomen der Obertöne als Hilfsprincip für die Theorie der Sprachmusik. Gerade wie Sully lehrt La Cepède, daß die Obertöne nur undeutlich erfaßt würden; aber sie wirkten doch auf das Organ. In den Urzeiten, welche er höchst poetisch schildert, habe die Geliebte des Mannes, indem sie mit ihm zugleich singen wollte, die Octave entdeckt u. s. w. Auch bereits Condillac hat, wie wir oben hörten, beide Principien verknüpft; und Rameau selbst, der das Obertonprincip zur Erklärung der Consonanz einführte, dachte sich die letztere in der Ursprache besonders deutlich hervortretend. Ferner vgl. Helmholtz L. v. d. Tonempf. 4. Aufl. S. 391 f., 597 f.

Anscheinend handelt es sich nun hier bloß um eine Ergänzung der Sprachtheorie; aber der Zusatz ist wichtiger als die ganze Theorie und macht consequent durchgedacht deren Bedeutung auf das Minimum zusammenschrumpfen, welches ihr in der That zukommt. Freilich eben die Consequenz fehlt den Ausführungen Sully's, wie allen Compromissen. Dies zeigt sich schon an kleineren Zügen, wie wenn er Spencer's Behauptung, daß der menschliche Stimmklang für uns schlechthin die ergreifendste Wirkung besitze, entgegentritt, während doch diese Behauptung wesentlich mit der Spencer'schen Lehre zusammenhängt und aus ihr fließt (R. Wagner steht auch hier auf Seiten Spencers). Bedeutsamer wird die Incongruenz, wenn er die mächtigste Gefühlswirkung überhaupt für die reine Instrumentalmusik in Anspruch nimmt, während diese sich doch von dem angenommenen Urquell der Gefühlswirkung am weitesten entfernt und kaum mehr erheblich an sprachliche Wendungen erinnert. Latent ist dieser Widerspruch allerdings schon bei Spencer: man kann die Entwicklung der Musik nach dessen Voraussetzungen viel eher für eine Degeneration als für einen Fortschritt ansehen, da im Anfang die Uebertreibung der sprachlichen Accente am deutlichsten, also die Erinnerung an diese und damit die Gefühlswirkung am kräftig-

sten sein mußte. Sully macht einen Versuch, den Widerspruch los zu werden, indem er die beständige Abnahme der ursprünglichen Lustquelle durch die hinzukommende und immer wachsende Schönheit der Form compensirt werden läßt. Aber es würde dann eben nur jenes intellectuelle Vergnügen erklärt sein, welches nach Sully durch die Vergleichung der Formen, die Erfassung des Einheitlichen im Mannigfaltigen, entsteht, nicht die mysteriösen, in die tiefsten Abgründe der Seele reichenden Gefühlswirkungen. Für diese sollen jene »dunklen Erinnerungen an vergangene Erfahrungen« aufkommen, die aber nach dem Gesagten nur immer schwächer und schwächer wirken können, je weiter wir uns vom Ursprung der Musik entfernen.

Was es übrigens mit solchen dunklen Erinnerungen an Dinge, die wir nicht selbst erlebt haben, für eine Bewandniß habe, sollte sich ein so umsichtiger Psychologe wie Sully auch wohl fragen, ehe er sie als Erklärungsprincip heranzieht. Die Meisten dürften weder helle noch dunkle Erinnerungen an die Gefühlssprache der Urmenschen in sich vorfinden. Sully selbst sagt, daß die volle Wirkung der Musik erst dem Erwachsenen zu Theil werde: das begreift sich, wenn Erinnerungen des eigenen Lebens im Spiele sind; wenn aber das Leben unsrer Urahnen dunkel in uns fortlebt, warum sollte es nicht im Kinde ebenso wie im Erwachsenen, ja noch mehr sich geltend machen, da es noch nicht durch individuelle Erlebnisse in den Hintergrund gedrängt wird? Besonders aber müssen wir Sully fragen: Wenn die Schönheit der Formen es ist, welche die schwindenden Erinnerungen an die Sprachmusik ersetzt, wozu brauchen wir dann überhaupt diese ganze Hypothese? Um die gegenwärtigen Gefühlswirkungen der Musik zu erklären, hat Spencer sie ersonnen. Fließt dieser gegenwärtige Gefühlswerth weitaus überwiegend aus der durch vergleichendes Denken erfaßten Formschönheit, so brauchen wir kein anderes Hauptprincip. Und brauchen wir keines für die gegenwärtige Musik, so brauchen wir auch keines für die der grauen Vergangenheit, die wir uns ohnedies selbst nur hypothetisch construiren können. Denn daß es möglich und daß es angenehm ist, mit Tonformen zu spielen — immer vorausgesetzt, daß hierin wirklich an sich schon ein erheblicher Reiz liegt — konnte und mußte die Menschheit entdecken, auch ohne durch die sprachlichen Cadenzen darauf hingeführt zu werden. Bieten sich ja mancherlei Gelegenheiten zur Wahrnehmung und Herstellung von Tönen und Tonverbindungen. Auch für die Erfindung und Ausbildung der Harmonie würde in dem sinnlichen Reiz, welchen Sully ihr zuschreibt, ein völlig genügender Antrieb liegen. Im besten Falle also hätte Sully der Sprache nur das Verdienst lassen dürfen, als Ein

Anlaß unter anderen bei der Entstehung der Tonkunst mitgewirkt zu haben; aber nicht durfte er ihr consequent irgend eine principielle Bedeutung für den musikalischen Eindruck zuerkennen.

Auch im Einzelnen erweist sich die Verbindung der Helmholtz'schen mit der Spencer'schen Lehre als eine unglückliche. Die melodische Verwandtschaft von c und g beruht nach Helmholtz auf der Anwesenheit des gemeinsamen Obertones g' . Beim natürlichen Sprechen werden nun im Allgemeinen keine reinen Intervalle, sondern höchstens diesen nahekommende gebraucht. Diese besitzen aber keine gemeinsamen Obertöne. Gerade das tertium comparationis also, welches die Uebertragung des an den sprachlichen Tonfall geknüpften Gefühles auf das musikalische Intervall bewirken soll, fehlt. Nun vollends die Beziehung der Harmonie zum gleichzeitigen Sprechen mehrerer Personen! Eine gefällige Harmonie soll an das Zusammensprechen gleichgestimmter Seelen erinnern. Man spricht doch überhaupt nicht gleichzeitig, außer bei heftigem Streit oder Klatsch, an welchen nun eben die Harmonie nicht erinnert. Bei folgendem Satze Sully's kann ich mir überhaupt nichts denken: »*The convergence of two series from a wide interval to perfect unison, or from greatly unequal to equal intensities or rapidities, directly resembles the familiar vocal accompaniment of those interchanges of emotion which make up a considerable part of simple social life.*« Welche concreten Vorgänge im Tonreiche, im Gemüthsleben und in der Sprache Sully hiebei wohl im Auge hat? Verständlich ist dann wieder die Beziehung der Tonica auf den mittleren Sprechton und die Uebertragung des an letzteren geknüpften Gefühls der Ruhe auf die Tonica. Aber ich bezweifle die thatsächliche Richtigkeit dieser Erklärung. Der mittlere Sprechton ist der uns bequemste, auf dem wir also beim Mangel eines Affectes instinctiv verharren und zu dem wir beim Aufhören eines solchen instinctiv zurückkommen. Die Tonica ist derjenige Ton, auf welchen alle Leitertöne hinsichtlich ihrer Verwandtschaft bezogen und aus dem sie abgeleitet werden; sie hat sich mit steigender geistiger Zusammenfassung verschiedener Töne erst allmählig im Bewußtsein so festgesetzt, wie wir es jetzt finden. Beide Erscheinungen haben also völlig verschiedene Wurzeln, wenn sie auch eine oberflächliche Aehnlichkeit in sich selbst darbieten. Die Tonica hat ihre Geschichte, die wir zum Theil noch verfolgen können; der mittlere Sprechton hat keine Geschichte. Das an die Tonica geknüpfte Gefühl begreift sich genügend aus ihrer rein musikalischen Function und den damit verbundenen Nebenideen, unter denen die Erinnerung an den mittleren Sprechton nicht näher liegt als viele andere, die in den Erfahrungen aller Sinne und zumal

des Gesichts- und Muskelsinnes (bei räumlichen Bewegungen) gegeben sind. Daß die Tonica ursprünglich und noch bei den Griechen in der Mitte der Leiter lag, besser gesagt: daß der mittlere Leiterton früher die Bedeutung einer Tonica gehabt, scheint mir keineswegs erwiesen; wäre es dies aber, so würde es sich auch aus rein musikalischen Gründen nicht zu schwer begreifen lassen.

Als Anlaß und Leitfaden der Melodienbildung hat man sich nach Helmholtz die Wahrnehmung von Aehnlichkeiten zwischen aufeinanderfolgenden Klängen zu denken. Wenn dies Princip überhaupt richtig ist, d. h. wenn die durch die Obertöne vermittelten Aehnlichkeiten für unsre Voreltern wahrnehmbar waren und eine Lustquelle bildeten, so bedürfen wir keiner weiteren Erklärung. Ist es unrichtig, so kann das Spencer'sche ihm nicht aufhelfen. Sully zeigt sich aber auch in Hinsicht der Helmholtz'schen Lehre selbst nicht mit sich in Uebereinstimmung, wie dem aufmerksamen Leser vielleicht an dem obigen gedrängten Auszuge seiner Darstellung schon aufgefallen sein wird. Zuerst führt er unter den Thatfachen des Bewußtseins die an, daß das Vergnügen an der Melodie nicht durch die Wahrnehmung von Aehnlichkeiten aufeinanderfolgender Töne bedingt sei: und am Schlusse desselben Aufsatzes läßt er es in Consequenz der von ihm acceptirten Obertonlehre dennoch darauf beruhen. Er acceptirt diese Lehre: und findet trotzdem unter den consonanten Intervallen nur die Octaventöne einander ausgesprochen ähnlich. Vielleicht hat er in letzterer Bemerkung wieder Recht: aber wie sollen unsre Urvordern die Aehnlichkeit von Quinten —, von Terzentönen bemerkt haben, wenn nicht einmal wir sie bemerken? Die Aehnlichkeit der Octaventöne selbst findet Sully in gleicher Weise bei jeder Klangfarbe, selbst bei einfachen Tönen: wie kann er dann der Helmholtz'schen Verwandtschaftslehre überhaupt noch zustimmen? So führt er auch im Beginne des ersten Aufsatzes mit aller Entschiedenheit als Bewußtseinsthatsache an, daß der Eindruck des Accordes von dem des einzelnen Tones wesentlich verschieden sei: und am Schlusse zieht er nicht etwa die Consequenz, daß deswegen die Helmholtz'sche Hypothese falsch sein müsse, sondern — er citirt einen Auspruch von Helmholtz selbst, wonach diesem die beiden Eindrücke nicht wesentlich verschieden erscheinen. Eine Schwierigkeit der Lehre gesteht er hier freilich zu; aber er müßte nach dem anfänglich Behaupteten, wenn es ihm mit den Bewußtseinsthatsachen Ernst war, die Unmöglichkeit jener folgern. Man kann ihn nicht etwa damit entschuldigen, daß er bloß Accord und einfachen Ton einander entgegensetzen wollte; denn es ist unter »note« offenbar der Ton im populären Sinne, wie er durch Anschlag einer

Claviertaste erzeugt wird, also der Klang nach Helmholtz'scher Terminologie verstanden. Dies ergibt sich z. B. aus dem Arpeggioversuche, welchen Sully vorschlägt, aber auch sonst aus dem ganzen Zusammenhang. Und selbst wenn der einfache Ton gemeint wäre, so würde der Widerspruch nicht verschwinden; denn auch zwischen diesem und dem Accorde kann nach Helmholtz kein wesentlicher psychologischer Gegensatz bestehen, sondern nur der Unterschied eines mehr oder weniger vollen Klanges, ein Unterschied, den man durch successive Intensitätsverringering der höheren Töne bis zu Null als einen continuirlichen erweisen kann.

Auch sonst enthält der erste grundlegende Aufsatz Bedenkliches. So den ebenerwähnten Arpeggioversuch. Wie soll dadurch eine geringere Unterscheidbarkeit der Töne erzielt werden als durch gleichzeitigen Anschlag? Man kann doch aufeinanderfolgende Töne leichter als gleichzeitige unterscheiden. Beim Austönen des Accordes verliert sich allerdings aus mehreren Gründen die Unterscheidbarkeit; dies aber ebensowohl, wenn er gleichzeitig als wenn er arpeggirend angegeben war. Und wäre wirklich die specifische Wirkung eines Accordes um so deutlicher, je undeutlicher die einzelnen Töne? Sully selbst läßt am Schlusse des Aufsatzes die Wahrnehmung einer Vielheit von Elementen, die sich vereinigen ohne sich zu stören, beim Harmoniegefühl eine Rolle spielen: man sollte meinen, daß die Deutlichkeit der Wahrnehmung dieser ihrer Function nur zu Gute kommen könne. Wenn sodann Sully, um die reine Wirkung eines Zusammenklanges zu erkennen, die Bedingung stellt, sich aller Nebengedanken, besonders der Beziehung eines Intervalles auf eine Tonart zu enthalten, so dürfte dies unausführbar und darum z. B. die Möglichkeit nicht ausgeschlossen sein, daß die Inferiorität der kleinen gegenüber der großen Terz nicht auf dem isolirten Eindruck als solchem, sondern auf hinzugedachten Beziehungen beruhe. Unklar ist ferner die Behauptung, daß der Grad der melodischen Annehmlichkeit (*sweetness*) genau dem der harmonischen Reinheit (*purity*) entspreche. Mit der letzteren muß man doch nicht die melodische Annehmlichkeit, sondern melodische Reinheit vergleichen: und ob die harmonische mit der melodischen Reinheit sich allemal decke, ist noch nicht einstimmig ausgemacht (Intonation der melodischen Terzen u. dgl.); auch ist die Empfindlichkeit für Unreinheiten bei gleichzeitigen und bei aufeinanderfolgenden Tönen nicht dieselbe. Vergleichen wir aber die Annehmlichkeiten beiderseits, so fallen sie erst recht nicht zusammen: Secunden sind im Allgemeinen melodisch angenehm, harmonisch (für sich allein wenigstens) unangenehm.

Als erster und folgenreichster Mißgriff aber erscheint es mir,

daß Sully unter dem Namen Sensation Accordempfindung und Accordgefühl zusammenfaßt und untersucht. Schon der Titel des Aufsatzes zeigt diese Vermengung; es handelt sich für Sully factisch um die Basis des musikalischen Gefühls, er spricht aber von der Basis der musikalischen Empfindung. Und dies ist nicht eine harmlose Wortvertauschung. Die Sinnesempfindung bei einem Dreiklang oder einer großen Terz ist allezeit (pathologische Fälle abgerechnet) die nämliche, das Gefühl aber wechselt nach dem Zusammenhang, in welchem diese Toncombinationen vorkommen. Es war bekanntlich auch in verschiedenen Zeitläuften der Musikgeschichte ein sehr verschiedenes, ja entgegengesetztes, und ist noch entgegengesetzt bei verschiedenen Völkern. Die Unterscheidung der Consonanz und Dissonanz als eines Phänomens der Empfindung von den daran geknüpften Gefühlen ist die erste Bedingung einer klaren Untersuchung über diesen Gegenstand. Hätte Sully dieselbe beachtet, so würde er vielleicht auch gezögert haben, den Accord unbedingt als einen Eindruck sui generis gegenüber dem einzelnen Klang hinzustellen. Vom Accordgefühl, und zwar demjenigen, welches ein musikalischer und speciell in moderner Musik aufgewachsener Mensch erfährt, mag dies gelten; von der Sinnesempfindung gewiß nicht. Ein wesentlicher Gegensatz tritt allerdings in den Wahrnehmungen (nicht den Empfindungen) ein, sobald Einer die Töne des Accordes unterscheidet, die Theiltöne des Klanges aber nicht unterscheidet. Doch tritt diese Unterscheidungsfähigkeit nicht schlechthin bei Accorden, die Unfähigkeit nicht schlechthin bei Klängen zu Tage; es werden unter Umständen auch Klänge analysirt und Accorde nicht analysirt. Und gerade jenen wesentlichen Unterschied, jenachdem Analyse stattfindet oder nicht, trachtet Sully durch die »dunkle Wahrnehmung«, die er sowohl bei Accord- wie Obertönen statuirt, zu verwischen. Diese dunkle Wahrnehmung hat eine verdächtige Aehnlichkeit mit den »dunklen Erkenntnissen« der Schwingungsverhältnisse in der Leibnitz'schen Aesthetik, welche Sully so scharf bekämpft. Unmusikalische und auch viele musikalische Menschen nehmen die Obertöne nicht weniger dunkel wahr als die Schwingungszahlen, indem sie nämlich beide gar nicht wahrnehmen.

Ich fürchte, durch die Polemik nun schon, ganz gegen meinen Willen, den Eindruck der Gegnerschaft, ja der Geringschätzung gegenüber den Arbeiten Sully's hervorgebracht zu haben. Es ist aber Pflicht, gerade an solchen mit ernster Hingebung und großer Sachkenntniß verfaßten Schriften die Lücken und Inconsequenzen aufzuzeigen, weil dadurch allein, nicht durch Lobpreisungen, dem Fortschritt der Erkenntniß gedient wird. Leichtfertiges und Unverstän-

diges läßt man unberücksichtigt. Von den obigen Einwürfen treffen manche, wie der einer Vermengung von Gefühl und Empfindung in der Accordlehre, fast alle anderen Darstellungen ebenso; aber nicht überall sind sie gleich bedauerlich, wie gegenüber einer sonst so schönen Untersuchung. Sully hat zudem an wirklich fundamentale Punkte wenigstens gerührt, was man von manchen berühmteren Theoretikern nicht sagen kann. Gerade z. B. die Frage, ob und inwiefern eine geistige Thätigkeit, wie etwa das Unterscheiden der einzelnen Töne, für das Accordgefühl unentbehrlich sei, gehört zu den principiellen; und wir sahen Sully mehrfach damit beschäftigt. Von großer Bedeutung sind seine gelegentlichen Bemerkungen über die scheinbare Vermischung der Accordtöne und über ihre Vereinigung ohne gegenseitige Störung, wenn er auch die volle Bedeutung dieser Bemerkungen selbst nicht erkannt hat; ferner die im zweiten Aufsatz über den Einfluß der Gewohnheit, und vieles Treffende im dritten, in welchem besonders sich der geschulte Psychologe und Musikkenner offenbart. Wir müssen es aber dem dadurch angeregten Leser überlassen, selbstthätig darüber nachzusinnen, da auf diese allgemeineren ästhetischen Fragen hier nicht in der nöthigen Kürze positiv eingegangen werden kann und wir referirend und kritisirend ohnedies nachher bei Gurney, der eine entgegengesetzte Position vertritt, darauf zurückgeführt werden.

3. Darwin.

Der umfassende Geist dieses großen Naturforschers hat auch die Musik in das Bereich seiner Ideen gezogen. Es entging ihm nicht, daß in der Existenz dieser Kunst eine Art von Protest gegen sein Princip des Kampfes um's Dasein enthalten scheint, nach welchem bloß nützliche Fähigkeiten Aussicht haben, sich dauernd zu erhalten; und der von Spencer angegebene Nutzen schien ihm doch wohl zu weit hergeholt und zu indirect, um hier in Betracht zu kommen. »Da weder die Freude an dem Hervorbringen musikalischer Töne noch die Fähigkeit hiezu vom geringsten Nutzen für den Menschen in Hinsicht seiner gewöhnlichen Lebensverrichtungen sind, so müssen sie unter die geheimnißvollsten gerechnet werden, mit denen er versehen ist.« Aber Darwin fand für diese wie manche andere Fähigkeit, die ähnliche Schwierigkeit machte, ein Erklärungsprincip, welches das allgemeine des Kampfes um's Dasein oder der natürlichen Zuchtwahl ergänzt: das der geschlechtlichen Zuchtwahl.¹ In der

¹ Ueber das Verhältniß beider Principien äußert sich Häckel abweichend von Darwin. Nach diesem ist die geschlechtliche Zuchtwahl eine selbständige Form

»Abstammung des Menschen« (zuerst 1871, hier nach der deutschen Uebersetzung der dritten Auflage 1875 citirt) werden hierauf besonders die Farben und die Stimmäußerungen der Thiere zurückgeführt: diejenigen unter den Männchen, welche sich durch auffallende Farben oder Laute auszeichneten, wurden von den Weibchen bevorzugt und hatten so Gelegenheit, ihre Vorzüge zu vererben. Obgleich Darwin's Ausführungen Jedermann leicht zugänglich sind, erlaube ich mir eine gedrängte Darstellung derselben, da sich die dazu gehörigen Züge im ganzen Buche verstreut finden und das für unsren Zweck vorzüglich Wichtige auch besonders hervorgehoben werden will. Darwin untersucht sehr eingehend die Beschaffenheit, Veranlassung und Bildungsweise der Laute bei verschiedenen Thieren, den Fliegen, den Grillen und deren Verwandten, den Käferarten, Fröschen und Kröten, Vögeln, Säugethieren (I, 367, 369—78, 393—400, II, 23—24, 46—61, 255—59). Mit der Unbefangenheit, die ihn vor vielen seiner Anhänger auszeichnet, führt Darwin hiebei gleich gewissenhaft das seiner Lehre Günstige wie das Ungünstige an. Die Laute der Thiere haben verschiedene Zwecke. Der Hahn gluckt der Henne und diese den Küchlein, wenn ein guter Bissen gefunden wurde. Das Gackern der Henne, wenn sie ein Ei gelegt hat, mag wohl ihre Freude ausdrücken. Einige gesellig lebende Vögel rufen einander zu Hilfe und halten durch Rufe den Schwarm zusammen. Zuweilen dienen Laute als Warnungssignale. Sehr vielfach wollen sich die Thiere augenscheinlich nur damit unterhalten und ergötzen. Hirsche fordern sich durch Geschrei zum tödtlichen Kampfe. Thiere, die ihre Stimme häufig gebrauchen, bringen verschiedene Laute bei jeder starken Gemüthserregung hervor. Doch mehr als alle diese Zwecke, sagt Darwin, tritt der Eine hervor: die Weibchen zu rufen oder durch besondere Annehmlichkeit der Stimme zu locken. Und hiemit in Uebereinstimmung steht der Befund, daß sehr vielfach, wenn auch bei weitem nicht allgemein, die Männchen ausgebildeter Stimmorgane besitzen, sowie der Umstand, daß die Männchen der Vögel und fast aller Säugethiere hauptsächlich während der Paarungszeit singen, einige Säugethiere sogar außerdem völlig stumm sein sollen; obgleich wiederum zugegeben werden muß, daß das laute Geschrei des Hirsches während der Paarungszeit für ihn von keinem sonderlichen Nutzen ist, da hier vielmehr das Weibchen sich durch Rufen jenem bemerklich macht und sich von ihm aufsuchen läßt.

der Zuchtwahl neben der natürlichen. Nach Häckel (Generelle Morphologie II, 244) ist sie nur eine Modification der letzteren oder des Kampfes um's Dasein, sofern hierunter der Kampf um die Lebensbedürfnisse zu verstehen und die Fortpflanzung zu den letzteren zu rechnen ist.

In den meisten Fällen nun, wo die Stimme mit der geschlechtlichen Wahl in Verbindung steht, läßt sich nur behaupten, daß die Stimme als Zeichen dient. Doch hält es Darwin z. B. bei den Cicaden für wahrscheinlich, daß die Weibchen durch die anziehendste Stimme in der Auswahl bestimmt, daß also diese auch als Lockung gebraucht werde. Nach Bechstein, der sein Leben lang Vögel hielt, wählt sich der weibliche Kanarienvogel oder Fink unter Hunderten den besten Sänger aus. Bei den Säugethieren findet Darwin dafür bis jetzt keinen Beweis; ausgenommen beim *Hylobates agilis*. Ueber diesen Gibbon führt er die Beobachtung von Waterhouse an, wonach derselbe die chromatische Scala auf- und abwärts exact singe. Darwin's Sohn hörte im zoologischen Garten auch den *Hylobates leuciscus* »eine Cadenz von drei Noten in reinen musikalischen Intervallen und mit einem hellen musikalischen Tone singen«. Und ein wohlbekannter Beobachter, Lockwood, beschreibt den Gesang einer amerikanischen Maus ganz in musikalischen Formeln, giebt auch die Noten. Diese Thatfachen betrachtet Darwin als Zeugniß, daß die bezüglichlichen Thiere ihre Weibchen nicht bloß rufen, sondern durch die Annehmlichkeit ihrer Melodien bezaubern wollen.

Nun zur menschlichen Musik. Allgemein, sagt Darwin, wird zugegeben, daß der Gesang Ursprung der Instrumentalmusik und daß er bei den wildesten Völkern vorhanden ist. Die Musik erregt nicht in uns die schrecklichen Stimmungen des Entsetzens u. dgl., sondern die sanften der Zärtlichkeit, Liebe, auch die kraftvollen des kriegerischen Muthes und Triumphes. Nahezu dieselben Regungen, nur schwächer und einfacher, werden wahrscheinlich von den singenden Vogelmännchen empfunden. Die Liebe ist auch bei uns noch das häufigste Thema der Gesänge. Die musikalischen Gefühle und Ideen erscheinen in ihrer Unbestimmtheit und Tiefe wie geistige Rückschläge auf Regungen und Gedanken einer längstvergangenen Zeit. Alles dieses wird einigermaßen verständlich, wenn wir annehmen dürfen, daß die halbmenschlichen Urerzeuger des Menschen während der Zeit ihrer Brautwerbung musikalische Töne und Rhythmen gebraucht haben. Nach dem Princip der vererbten Associationen werden dann musikalische Töne in uns leicht in einer unbestimmten Art die starken Erregungen jener Zeit hervorrufen. Ueber den Gebrauch der Stimme bei den Vierhändlern während der Zeit der Liebe ist so wenig bekannt, daß wir kaum entscheiden können, ob die Gewohnheit zu singen zuerst bei den Männchen oder Weibchen aufkam: aber da die Frauen im Allgemeinen lieblichere Stimmen besitzen, so können wir schließen, daß sie es in der Urzeit waren, die zuerst musikalische Kräfte zur Anziehung des anderen Geschlechts

sich aneigneten. »Jedenfalls muß dies aber lange vorher geschehen sein, ehe unsre Urahnen hinreichend menschlich wurden, um ihre Frauen bloß als nützliche Sklaven zu behandeln und zu schätzen.« Man glaubt hier Swift zu hören.

Gegen Spencer bemerkt Darwin: da musikalische Fähigkeiten sich weit in's Thierreich hinein erstrecken, während die articulirte Sprache erst dem Menschen eignet, so wäre es im Widerspruch mit dem Entwicklungsprincip, wenn wir die Musik aus der Sprache ableiten wollten. Wir können vielmehr umgekehrt annehmen, daß die musikalischen Laute eine der Grundlagen für die Sprache wurden (darüber Näheres I, 112 f.).

Auf die Entstehung der Instrumentalmusik geht Darwin nicht näher ein, nachdem er ihren Ursprung aus der Vocalmusik als allgemein zugestanden bezeichnet. Vorher aber, bei der Untersuchung der einzelnen Thierarten, nimmt er mehrmals Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß auch im Thierreiche sich gelegentlich eine Art Instrumentalmusik finde. So das Striduliren von Insecten, die summen, trommelnden, schwirrenden, klopfenden, rasselnden Geräusche verschiedener Vögel. Hier scheint mir indessen eine Inconsequenz vorzuliegen. Denn wenn sich, wie Darwin behauptet, bei den Urmenschen bloß Vocalmusik findet und sich die Instrumentalmusik aus dieser entwickelte, so sollte man gemäß der Continuität der Gesamtentwicklung erwarten, daß nicht schon vorher Instrumentalmusik dagewesen und dann wieder verloren gegangen sei. Schon darum wäre es wohl passender gewesen, jene Geräusche nicht unter den Begriff der Instrumentalmusik zu bringen.

In dem Werke über den »Ausdruck der Gemüthsbewegungen« kommt Darwin von dem besonderen Gesichtspunct, den der Zweck dieses Werkes bedingt, nochmals auf die Theorie und setzt auch die Polemik gegen Spencer fort (deutsche Ausgabe 1872, S. 87 f., 221 f.).

Häckel acceptirt Darwin's Anschauungen auch in diesem Puncte. Aber wie in allen Dingen geht er auch hier viel apodiktischer und mit starken Uebertreibungen vor. Von den »außerordentlichen und höchst bewunderungswürdigen Modulationen der Stimme« bei den Vögeln sprechend, meint er: »in dieser Beziehung kommen manche Singvögel nicht allein den besten menschlichen Sängern gleich, sondern sie übertreffen sie noch bedeutend an Wohlklang, Umfang, Zartheit, Modulationsfähigkeit der Stimme und an Mannigfaltigkeit der Singweisen«. (Generelle Morphologie II, 246—47). —

Es ist für die Auffassung der Darwin'schen Lehre wesentlich, sich zu vergegenwärtigen, daß ihr zu Folge das Musikgefühl seinem wesentlichsten Bestandtheile nach in beständiger Abnahme begriffen

ist, wenn auch Darwin diese Folgerung nicht ausspricht. Denn in demselben Maße als die anfänglich enge Verbindung der Musik mit sexuellen Zwecken sich lockerte, mußte das associirte und vererbte Element des Musikgefühls schwächer werden, da es nicht mehr die nöthige Nahrung erhielt. Nichtgebrauch läßt körperliche Glieder im Laufe der Generationen schwinden: analog mußte es dem Musikgefühl ergehen, sobald Musik nicht mehr im früheren Maße als Lockmittel diente. Beobachten wir doch auch im individuellen Leben Aehnliches bei Solchen, deren musikalischer Eifer zur Zeit der Brautwerbung ungewöhnliche Dimensionen angenommen hatte. Dazu kommt, daß mit der Zeit süße Liebe nicht mehr bloß in Tönen, sondern auch in Versen denken lernte und selbst durch weniger poetische »Mittel« die darauf Reflectirenden bezauberte; daß sich ferner die Zeit der Brautwerbung bis auf einen zumeist kurzen Bruchtheil des Lebens einschränkte. Daher mußten die dem sexuellen Leben entstammenden Eindrücke musikalischer Lust auf das Nervensystem und damit die erbliche Disposition zur Musikfreude abnehmen; zumal da auch die Musik selbst in ihren Formen sich von den ursprünglichen entfernte und Saiten an schlug, die in liebenden Herzen keinen Widerhall fanden. Darwin hat bekanntlich auf einen großen Theil der unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen eine analoge Erklärungsweise angewandt wie hier auf die Musik: ursprünglich willkürliche und zweckmäßige Thätigkeiten werden durch Gewöhnung und Vererbung unwillkürlich und zwecklos. Diese mimischen Bewegungen sind aber sämmtlich im Vergleich mit den vorausgesetzten ursprünglichen rudimentär. Und so müssen es auch die Musikgefühle sein. Darwin selbst deutet an, daß sie gegenüber den ursprünglichen qualitativ immer unbestimmter werden. Dies kann nur als Folge ihrer Verflüchtigung verstanden werden. Metaphorisch: die vererbten »Erinnerungen« an die Vorfahren müssen stets dunkler werden, die Wellen, durch keinen primären Anstoß mehr erregt, sich verlaufen. Auch im individuellen Leben behalten oder erhöhen nur solche Gefühle ihre Stärke, die in der Sache selbst gründen und durch sie stets auf's Neue unter gleichen Umständen hervorgerufen werden, nicht aber die bloß associirten. Man sage nicht: der Organismus hat sich einmal an die intensivste Lust bei musikalischen Anlässen gewöhnt. Denn gerade nach der Entwicklungslehre giebt es keine von selbst fortdauernden Gewohnheiten. Hat ein Gebilde nicht in sich und seinen Leistungen die Kraft, sich fortwährend in der ungeheuren Concurrency des Lebendigen zu erhalten und zu vervollkommen, so wird es wie ein todter Stein im Flusse der Entwicklung unweigerlich abgeschliffen und zu Sand zerrieben. Es

wird also von der Musik und den Musikgefühlen nur das übrig bleiben, was nach Darwin auch ohne die Steigerung durch Verknüpfung mit der sexuellen Zuchtwahl bereits vorhanden ist und von der letzteren nur eben benutzt wird. Man sage auch nicht: Die Musik hat inzwischen eine Menge Vorzüge erlangt, tausendfache Blüthen getrieben, die ihr einen höheren immanenten, sachlichen Reiz verleihen. Sobald man zugiebt, daß die äußerlich associirten ererbten Liebesgefühle gegen die in der Beschaffenheit der Musik selbst wurzelnden Gefühle verschwinden, so verschwindet damit auch die Darwin'sche Erklärung.

Nach Darwin muß also die wahre Urgewalt der Musik und ihr mächtigster Reiz, nachdem das goldene Zeitalter, wo Liebe und Kunst sich zur Liebeskunst und Kunstliebe vereinigten, längst vorüber ist, auch wieder rückwärts entwickelt, degenerirt sein. Hiemit ist aber nicht gesagt, daß dieser Reiz nicht immer noch mächtiger sein kann als viele andere, namentlich als die sonst an höhere Sinnesempfindungen geknüpften Gefühle. Von so ungeheueren Erregungen kann auch nach vielen Jahrtausenden noch ein ganz beträchtlicher Rest vorhanden sein. Also ein Argument gegen die Lehre läßt sich insoweit hieraus nicht entnehmen. Im Gegentheil könnte man in den für uns überschwänglichen Berichten und Anschauungen griechischer Schriftsteller, selbst des nüchternen Aristoteles, von der Macht der Musik sogar eine gewisse Bestätigung dieser Folgerung erblicken; wenn anders man diese Gefühlsveränderungen während historischer Zeiten nicht lieber auf cultur- und kunsthistorische Umstände zurückführt. —

Ehe wir eine Beurtheilung der Lehre versuchen, sei eine Weiterbildung derselben von deutscher Seite erwähnt, die uns im Zusammenhang dieser Betrachtungen instructiv sein wird. H. Berg (Pseudonym, wie ich höre) findet in dem Schriftchen »Die Lust an der Musik« (1879) Schwierigkeiten in der Frage: Warum wurden bei den Bewerbungen gerade musikalische Töne und Rhythmen angewandt, und was konnte veranlassen, zwischen den Liedern Unterschiede zu machen und den einen Sänger dem andern vorzuziehen? Geht daraus nicht doch hervor, daß gewisse Töne und Tonverbindungen an sich angenehmer sind als andere? In der That hatte Darwin dies ausdrücklich vorausgesetzt (Abstammung II, 313). Berg glaubt aber keine ursprüngliche Annehmlichkeit bestimmter Toneindrücke, sondern nur Gradunterschiede der Unannehmlichkeit statuiren zu müssen (was ihm ja heute noch Einige für ihre Person bestätigen werden). Bevorzugt wurden solche Laute und Lautreihen, welche Ohr und Gehör am wenigsten unangenehm afficirten. Daß dann allmählig eine positive

Lust hinzukam, erklärt sich auf Darwins Weise, durch associirte Liebesgefühle.

Berg nimmt des Näheren an, daß die menschliche Stimme ursprünglich viel höher lag, wofür die im individuellen Leben eintretende Mutation als Beleg dient (die Ontogenie entspricht der Phylogenie). Und da die Mutation bei den Frauen geringer, so folgt, daß bei den Anthropoiden der Frauengesang später aufkam als der der Männer, was auch dem Umstande entspricht, daß letztere die Bewerber waren.

Die tiefe Stimme der Männer wird nun zunächst aus einem besonderen Princip hergeleitet: daraus, daß hiedurch vorzüglich die Aufmerksamkeit erregt, also Männer mit tieferer Stimmlage bevorzugt wurden (Princip der Mode). Zu diesem kommt aber als zweites und Hauptprincip hinzu: Solche Stimmveränderungen wurden vorgezogen, welche weniger Anstrengung bei der Wahrnehmung und Auffassung kosteten (Princip der Bequemlichkeit). Hier wird die Helmholtz'sche Dissonanzlehre wichtig, wonach Dissonanzen den Nerven besonders angreifen. Wenn trotzdem Dissonanzen in der Musik angewandt wurden und werden, so begreift sich dies nach Berg daraus, daß dadurch »eine Erleichterung der Auffassung durch das Gehör herbeigeführt werden kann (wie?) und somit hier die geringere Anstrengung des Nervencentrums in Betracht kommt, welches bei der Auffassung der Empfindungen thätig ist«. So mußten auch Tonfolgen vorgezogen werden, welche eine geringere Kraftausgabe der Aufmerksamkeit verlangten, indem sie eine gewisse Regelmäßigkeit im Takt, Aufbau u. s. w. besaßen. Ferner war einige Abwechslung erwünscht wegen sonst eintretender Ermüdung. Andererseits erfreut das Gewohnte, da es leichter aufgefaßt wird. Diese aus dem Hauptprincip abgeleiteten Factoren wirken sich im einzelnen Falle zuweilen entgegen; dann ist ihr Effect durch das Ueberwiegen des einen bestimmt. Immer wendet sich die ästhetische Entscheidung der Combination zu, welche das geringste Maß der Anstrengung vom Gehör verlangt.

Bedeutsame Ergänzungen! So bedeutsam, daß sie, wenn überhaupt zutreffend, die Darwin'sche Erklärung selbst überflüssig machen. Wir erhalten eine Aesthetik in nuce, ein ästhetisches Fundamentalprincip. Dasselbe ist unter verschiedenen Titeln (Princip des kleinsten Kraftmaßes, der ökonomischen Verwendung der Mittel etc.) auch bereits von anderen Autoren, theils für specielle Erscheinungsgebiete (E. und W. Weber, Henle), theils allgemein (Avenarius, Vierordt) ausgesprochen worden. Diese Forscher haben es freilich nicht bloß zur Erklärung der Unlust, sondern, consequenter als Berg, auch der Lust benützt. Denn wenn die ästhetische Unlust wesentlich auf einer Unbequemlichkeit, so wird die ästhetische Lust wesentlich auf einer

Bequemlichkeit der Auffassung beruhen. Haben wir uns vergeblich abgemüht, aus einem Gewirr von Tönen klug zu werden, so wird uns eine übersichtliche Tonsumme schon als Gegensatz dazu Vergnügen machen. Freilich entsteht die Frage, warum man nicht allgemein die gänzliche Musiklosigkeit noch weniger anstrengend findet. Das mögen die Vertreter des Princip mit sich und ihrem Princip ausmachen. Wenn es aber überhaupt gelten soll, muß es in dieser doppelseitigen Form, für Lust und Unlust gelten. Und dann müssen wir fragen: wozu noch der Recurs auf Darwin, auf die Urzeit? Dieses wie jedes ästhetische Princip ist ja aus der Betrachtung der gegenwärtigen Kunsteffecte abgeleitet. Wozu der Umweg, es zuerst auf einen hypothetisch ausgemalten vergangenen Zustand anzuwenden und dann den gegenwärtigen durch diesen zu erklären, statt es direct auf den gegenwärtigen anzuwenden? Was soll damit gewonnen sein? Die Lust an der Musik wird dann eben, so früh wie spät, auf Bequemlichkeit beruhen.

Berg hält es für unthunlich, ursprünglich Lust neben Unlust im musikalischen Gebiet vorauszusetzen. Aber es scheint ihm nicht verhänglich, graduell verschiedene Stufen der Unlust anzunehmen. Das eine kostet aber nicht mehr als das andere, und die Consequenzen der letzteren Annahme sind sogar recht unbequem. Entweder sind und bleiben Tonempfindungen als solche auch jetzt noch für uns positiv unangenehm und wird die Unannehmlichkeit nur durch die associirten Liebesgefühle unsrer Vorfahren uns unmerklich; oder diese Liebesgefühle haben den akustischen Nerven selbst allmählich umgewandelt und befähigt, Töne als angenehm zu empfinden. Beides Annahmen, die einen starken Glauben erfordern. Aber es ist auch von vornherein ganz undenkbar, daß ein Nerv, den wir jetzt noch besitzen, ursprünglich nur mehr oder minder schädlichen Einwirkungen zugänglich gewesen wäre: ein solches Gebilde müßte zu Grunde gehen, ehe es sich zur Reife entwickelt. Auch wird man schwerlich die erste Annäherung und Bekanntschaft mit Hilfe eines Mittels versucht haben, welches mehr oder minder unangenehm auf das Ohr der Dame wirkte, und es jedenfalls nur solange gebraucht haben, bis man nahe genug war, um gesehen zu werden. Die Modification Berg's widerspricht also mehrfach der Darwin'schen Lehre. Sie widerspricht auch den Schlüssen, die man dieser zufolge von der Ontogenie auf die Phylogenie machen kann. Kinder beiderlei Geschlechts von wenigen Monaten, ja Wochen, äußern deutliche Zeichen, daß ihnen Töne im Allgemeinen angenehm sind. Es scheint sogar gerade die Unlust hier zu fehlen, falls nur die Töne nicht allzustark sind.

Wir sind also berechtigt und gezwungen, die Lust mindestens

als gleich ursprünglich wie die Unlust an Tönen und Toncombinationen in der Entwicklung der Menschheit und Thierheit anzusehen. Das Hinzukommen von Lustgefühlen durch associirte und vererbte Liebesgefühle ist eine rein überflüssige Annahme und daher aus ökonomischen Gründen, die wenn nicht mit künstlerischen doch mit wissenschaftlichen in gewissem Betracht in der That zusammenfallen, zu verwerfen, — vorausgesetzt daß es sich um nichts weiter handelt, als um das Stattfinden von Lustgefühlen überhaupt bei musikalischen Anlässen. Eine andere Frage ist, ob nicht der besondere Stärkegrad oder die besondere Qualität der musikalischen Lustgefühle eine Erklärung verlangt: und dies eben hatte Darwin im Auge.

Vielleicht ist Berg auf seine wunderliche und von Anfang verfehlte Frage durch eine richtige Wahrnehmung geführt worden. Lotze bemerkte schon 1868, daß in der Helmholtz'schen Harmonielehre zwar eine Erklärung für die Unlust bei Dissonanzen, aber nicht für die Lust bei consonirenden Accorden liegt; für diese bleibe nur das Nichtvorhandensein einer Unlust oder diejenige Lust übrig, die auch schon an einzelne Klänge geknüpft ist. Vielleicht lag dieselbe Bemerkung Berg's Versuch zu Grunde, der dann weniger als Ergänzung zu Darwin als zu Helmholtz, und in seinen Motiven begreiflicher, wenn auch darum nicht gelungener in der Ausführung erscheinen würde. —

Kehren wir nun zu Darwin selbst zurück.

Bei aller Bewunderung für den größten Naturforscher des Jahrhunderts und unter völliger Zustimmung zu dem allgemeinsten Gedanken einer allmählichen natürlichen Entwicklung der ganzen Organismenreihe muß ich doch auf diesem beschränkten Gebiete mit Bestimmtheit auch die Deduction Darwin's selbst für verfehlt halten. Und dies schließt nicht etwa eine Inconsequenz ein: denn natürlich ist es nicht eine Forderung der Descendenzlehre, daß alle Thätigkeiten der Menschen ihrem Alter und Ursprung nach in die Thierreihe zurückreichen. Der Gebrauch des Eisens, ja auch der Sprache ist eine offenbar erst menschliche Errungenschaft; und so kann es auch die Musik sein. Nur freilich aus der Zuchtwahl ist dann ihre Entstehung nicht leicht zu erklären: aber daß dieses Princip ohnedies weder im psychischen noch physischen Gebiet für alle Erscheinungen ausreicht, ist ja von allen Nüchternen und von Darwin selbst längst zugestanden.

Zuerst fällt die Mangelhaftigkeit der thatsächlichen Grundlagen bedenklich auf. Die Gedanken- und Stilwendung, mit der Darwin sich darüber hinweghilft, läßt sich kurz so formuliren: »Zwar dienen die Laute der Thiere mannichfachen Zwecken, aber der

sexuelle tritt besonders hervor. Zwar haben beide Geschlechter Lautorgane und bringen vielfach auch gleichstarke Laute damit hervor (cf. I, 397), aber im Ganzen musiciren die Männchen fleißiger. Unter ihnen singen zwar viele das ganze Jahr, aber doch hauptsächlich in der Liebeszeit. Die Rufe lassen sich zwar mit Sicherheit nur als Signale auffassen, aber in manchen Fällen doch auch als Lockmittel.« Diese Wendung können wir allemal auch umkehren: »Zwar ist der sexuelle Zweck besonders auffallend, aber doch nur Einer unter vielen u. s. w. Zwar dienen die Laute zuweilen wahrscheinlich auch als Lockung, sicher und allgemein aber nur als Signal.« In Summa: es ist zwar manches zu Gunsten der Hypothese beigebracht, im Grunde ruht sie aber auf einseitig übertriebener Betonung einer speciellen Function thierischer Laute. Wenn man überhaupt auf das Thierreich zurückgeht, warum nicht die übrigen Functionen mitberücksichtigen, zumal die des reinen zwecklosen Ergötzens, die tausendfach unleugbar vorhanden und der Hauptfunction der gegenwärtigen Musik offenbar ähnlicher ist?

Es muß aber auch unter den für den sexuellen Zweck der Thiermusik beigebrachten Thatsachen der größte Theil gestrichen werden, nicht als Thatsachen, aber als Zeugnisse der Hypothese. Alle bloßen Geräusche, alles Striduliren, Klappern, auch Schreien und Heulen kommt nicht in Betracht. Wenn daran geknüpfte Lustgefühle sich auf uns vererbt hätten, würde uns solcher Lärm nicht vorwiegend unangenehm sein. Ferner kommen niedere Thiergattungen sowie die der Vögel, unter denen am meisten gesungen wird, wenig oder nicht in Betracht, wenn anders die Deduction am Faden der Entwicklungsgeschichte fortlaufen soll. Lucrez mochte die Musik aus dem Vogelgesang herleiten, sofern er die Menschen denselben nachahmen ließ. Aber um Nachahmung handelt sich's für Darwin nicht. Wenn ein Zusammenhang zwischen der Musik des Menschen und derjenigen ihm fernstehender Thiere im Sinne der Darwin'schen Anschauung bestehen soll, so müssen erstens die bezüglichen Thiere unter den entwicklungsgeschichtlichen Vorgängern des Menschen vorkommen — was bei den Vögeln schon nicht zutrifft, da sie als eine Seitenlinie des Stammbaumes angesehen werden —, zweitens müssen die Zwischenstufen, welche der Organismus von den musikalischen Vorgängern des Menschen bis zu diesem durchlief, auch musikalische Zwischenstufen darstellen. Aber gerade in der unmittelbaren Nachbarschaft des Menschen will sich fast nichts finden. Wo die Hypothese am dringendsten ausgiebige musikalische Leistungen verlangt, da schweigen alle Flöten. Nur ein Gibbon solfeggirt chromatische Leitern auf und ab, und eine Maus trillert in B-dur.

»Unendlich schön ist es, den Stufengang zu bemerken, auf dem die Natur vom stummen Fisch, Wurm und Insect das Geschöpf allmählig zum Schall und zur Stimme hinauffördert. Der Vogel freut sich seines Gesanges . . . Hier aber schloß sich die Thüre, und dem menschenähnlichen Affen ist die Rede durch eigene Seitensäcke, die die Natur an seine Luftröhre hing, gleichsam absichtlich versagt« — so schreibt Herder und erkennt darin die Absicht des Schöpfers, daß uns die Sprache nicht wie durch Wahnsinnige zu einem abscheulichen Gewebe menschenähnlicher Töne und Affengedanken entweicht scheine (Ideen, 4. B. 4. Kap.). Wir werden in diese sehr precäre Teleologie nicht zurückfallen. Die scheinbare Lücke ist am Ende nicht wundersamer als viele andere. Die Vögel haben auch zwei Beine, und einige unter ihnen, wie die Fettgänse, stehen völlig aufrecht. Aber gerade Darwin hat sich durch die eigenthümliche Musiktheorie, indem er eine allgemeine Schwierigkeit seiner Anschauungen damit umgehen wollte, hier eine besondere Schwierigkeit geschaffen, welche die staunende Verwunderung Herder's beinahe wieder in ihr Recht einsetzt.

Halten wir nun die Hypothese zusammen mit den Thatsachen des musikalischen Gefühls. Darwin setzt, wie gesagt, voraus, daß schon ursprünglich, auch bei den Thieren, gewisse Folgen von Tönen angenehm, andere unangenehm oder weniger angenehm sind. »Wir können hiefür ebensowenig einen Grund anführen, wie für das Angenehme gewisser Gerüche und Geschmäcke.« Also nur das Plus von Gefühlswirkung über die directe Annehmlichkeit hinaus soll durch die Hypothese begreiflich werden; sonst wäre sie so wenig nöthig wie bei Gerüchen und Geschmäcken. Indessen, wenn wir schon annehmen, daß an Melodien eine unmittelbare Annehmlichkeit geknüpft sein kann, warum könnte sie dann nicht jede beliebige Stärke besitzen? Die unmittelbare Annehmlichkeit einer grau in grau gezeichneten Linie ist an Intensität kaum vergleichbar mit dem des Rosenduftes oder der Sättigung eines Halbverhungerten. Warum? oder vielmehr: Warum nicht? Müssen alle unmittelbar an Sinneseindrücke geknüpften Gefühle gleiche Stärke besitzen? und welche Stärke wäre dies? Man braucht die Frage nur so zu stellen, um klar zu sehen, dass die besondere Stärke eines unmittelbaren Gefühls der Erklärung nicht bedarf und nicht fähig ist. Freilich gibt es Gründe dafür, daß das Vergnügen an der Melodie eben kein unmittelbares ist. Neigt man zu dieser Ansicht, dann wird man die Mittelglieder im geistigen Leben untersuchen und das Ergebniß dieser Untersuchung abwarten müssen, ehe man sagen kann: die hinreichenden Gründe sind nicht in der individuellen Entwicklung zu finden,

wir müssen auf die Urvordern zurückgreifen. Vorläufig lehrt uns schon die Berg'sche Schrift und andere bessere, daß an mancherlei Kräfte hier gedacht werden kann, die im individuellen Leben ihre Angriffspunkte finden und zur ergiebigen Wirksamkeit zwar ein angeborenes gutes Ohr und Freude an Tönen überhaupt, sowie einen durch Musikhören und -Lernen sich, traditionell fortpflanzenden, nicht aber einen physisch vererbten Fond von Melodiegefühl voraussetzen.

Auch auf ihrem eignen Boden scheinen mir der Lehre Schwierigkeiten zu erwachsen: wenn nach dem öfter erwähnten Grundsatz die Ontogenie Abbild der Phylogenie ist und wenn unser gegenwärtiges Gefühl wesentlich nur eine Nachwirkung der gewaltigen Aufregungen ist, von denen Musik im Urzustande der Menschheit begleitet war, so müßte im Kinde die Musikfreude am größten sein. Ferner scheint der so ausgesprochene Unterschied der Musikalischen von den Unmusikalischen im Widerspruch mit der Lehre. Man begreift, daß der Vierhänder, welcher durch seinen Gesang reussirte, Musikliebhaber ward und diese Eigenschaft — womöglich — auf seine Nachkommen vererbte, die ihrerseits das ererbte Pfund zu gleichem Zwecke benützten und vermehrten, und daß sich so eine musikalische Varietät ausbildete. Aber die Unmusikalischen, im sexuellen Wettkampf Unterliegenden müßten ausgestorben sein. Man könnte annehmen, daß sie sich etwa durch andere compensirende Vorzüge die Gunst der Weibchen erwarben. Dann mußte sich eine musikalische und eine unmusikalische Varietät bilden, letztere durch andere glänzende Vorzüge ausgezeichnet. Doch vielleicht wissen Naturkundige hier Rath.

Neben der Stärke ist nun auch die Qualität des Musikgefühls zu erwägen. Welcher Art muß dasselbe sein, wenn es auf dem von Darwin bezeichneten Wege entstanden ist? Es wird, sagt D., nicht den schrecklichen sondern den sanften Gefühlen der Zärtlichkeit und Liebe gleichen; es wird in unbestimmter Weise alle Regungen der Eifersucht und des Triumphes widerspiegeln, die mit der Brautwerbung verbunden waren. Ich finde hier ein Hauptmoment verschwiegen: es wird einen eminent sexuellen Charakter tragen. Deutsch ausgedrückt: rein sinnliches Wollustgefühl wird den Grundstock bilden. Denn man wird nicht zweifeln, daß, wenn auch die bräutlichen Gefühle des Menschen vielfach noch manche andere Elemente enthalten, doch die der Thiere fast ausschließlich daraus bestehen. Mag man nun hiemit das Musikgefühl vergleichen. Ist aber jenes sinnliche Element verschwunden, wie sollen sich die übrigen, die nur in Folge desselben auftraten, Triumph u. s. w. in der Mischung

erhalten? Schwindet das eine, bleibt das andere bloß der Theorie zu Gefallen?

Die Musik rührt uns in tausend Fällen auf tausendfach verschiedene Art. Nach Consequenz der Lehre müßte es aber, soviel ich sehe, immer derselbe Mischmasch von ererbten Gefühlselementen sein, der durch ein Adagio und ein Presto, durch Beethoven und durch Meyerbeer in uns nicht sowohl producirt als reproducirt würde. Oder soll jedes Stück nach seiner Beschaffenheit dasjenige Gefühl erwecken, welches an entsprechende Tongebilde in der Urzeit geknüpft war? Dann müssen die letzteren ebenso mannichfach gewesen sein, wie die heutige Musik. Ueberdies ist dann das ganze Problem der Musikästhetik einfach zurückgeschoben und kehrt für die Urmusik wieder. Auch liegt es gewiß näher, wenn man doch einmal Erlebnisse heranzieht, uns durch Musik an eigene Erlebnisse erinnern zu lassen, als an die der Vorfahren. Wir stehen hier vor dem verhängißvollsten Mißgriff. Handelte es sich um die Erklärung der seltsamen Qualität eines gleichbleibenden Gefühles, dann möchte die Theorie sich hören lassen. Aber die Aenderung einer Note um einen halben Ton zerstört oder verwandelt das Gefühl; es ist von den kleinsten Kleinigkeiten in Tonhöhe, Takt, Rhythmus, Tempo, überdies von nationaler und individueller Erziehung und Urtheilskraft, von dem augenblicklichen Stand musikalischer Gewohnheiten u. s. w. abhängig. Sind wir aber in allen Einzelheiten des Musikgefühls auf eine Menge von empirischen Einflüssen angewiesen, deren kleinste Veränderung das Gefühl vernichten kann, zu was soll uns noch ein Princip für das Musikgefühl im Großen und Ganzen? Nicht einmal für den Einen mächtigen Unterschied, welcher mit dem Uebergang der homophonen in polyphone und der melodischen in harmonische Musik zusammenhängt, hat die Theorie eine Rechtfertigung; oder wie wäre denn die Harmonie, das Entzücken der ganzen modernen Epoche, als Atavismus oder als Rudiment zu begreifen?

Es bleibt mir noch ein letztes und, wenn es sich bewahrheitet, schwerstes und weittragendstes Bedenken, das ich aber deshalb zuletzt erwähne, weil ich es hier nur skizziren und darum auf volle Ueberzeugungskraft für den Leser nicht rechnen kann. Es scheint mir, daß die ganze Thiermusik überhaupt nicht als Musik in unsrem Sinne betrachtet werden kann. In den wenigen Fällen, in denen die von Thieren gebrauchten Tondistanzen eine auffallende Aehnlichkeit mit musikalischen Intervallen besitzen, lassen gewisse Anzeichen schließen, daß nur die Freude an den Tönen als solchen oder auch an den Kehlkopfaktionen die Quelle des Singens ist, nicht die Freude

an den Intervallen. Diese letzteren aber ganz allein machen Musik zur Musik im eigentlichen und engeren Sinne.

Notirungsversuche sind hier noch älter wie bei der Sprachmelodie. Man findet solche schon in der Musurgia des Jesuiten Athanasius Kircher, und bis heute sind sie fortgesetzt. Sie haben vielleicht einen positiven naturhistorischen Werth. Die Musiktheorie können sie, scheint mir, nur veranlassen, den Ursprung der Kunst nicht im Thierreiche zu suchen. Ich habe alles mir Zugängliche zusammengestellt und aus den Notenbeispielen entnommen, daß die Beobachter, mochten sie sich auch selbst für musikalisch halten, vielfach die crasseste Unkenntniß der Notirungsgesetze an den Tag legten, ganz willkürliche Vorzeichen, bei vorgezeichnetem *B-dur Dis* abwechselnd mit *Es* hinschrieben u. dgl., daß sie bekannte Vogelweisen gewaltsam in Schablonen faßten, um musikalische Intervalle darin zu finden, während man die Vogelweisen selbst kaum mehr darin finden kann. Auch von der Mauscomposition Lockwood's gilt das Erstere. Und dies erweckt für die weiteren von Darwin angeführten Musikleistungen, sowohl der Thiere als ihrer Beobachter, wenig Vertrauen. Ich müßte hören, um zu glauben. Schleiden sagt irgendwo, daß der Esel ein tonverständiges Säugethier sei, weil sein bekanntes I-A sich in einer Octave bewege. Sei dies Scherz oder Ernst, einstweilen stelle ich mir die chromatische Leiter des Gibbon ähnlich vor wie die Octaven des Esels. Nebenbei bemerkt, ist es auch wenig correct, mit Darwin aus einer etwaigen Annehmlichkeit solcher Gesänge für unsre Ohren auf die Annehmlichkeit für die Thiere selbst zu schließen und die betreffenden Laute darum für Lockrufe zu erklären. Nichts kann unbegründeter sein; denn wie verschieden ist der musikalische Geschmack schon unter den Menschenracen! Unter den natürlichen Vogelweisen ist der Kukuksruf wohl die auffallendste. Aber er variirt, wie ich gelegentlich beobachtete, etwa zwischen großer Secunde und Triton, und so ist die gewöhnliche Coincidenz mit den für uns angenehmsten Intervallen der großen oder kleinen Terz sicher nur eine zufällige d. h. nicht auf einer Auswahl dieser Intervalle als der angenehmsten beruhende. Daß uns dies Zusammentreffen auffallen muß, versteht sich von selbst; darum ist es aber nicht beweisender. Was mich endlich am meisten an der musikalischen Begabung der Thiere zweifeln läßt, ist das Beharren auf der absoluten Tonhöhe. Denn hieran zeigt sich, daß die Freude sich nicht an die Intervalle als solche, sondern an die Töne als solche knüpft; und dies auch dann, wenn sie Melodien nachpfeifen.

Es liegt hier also wohl eine Kluft zwischen Thieren und Menschen, ähnlich wie hinsichtlich der Sprache. Irgend einmal und

irgendwie müssen, meinethalben auch von den uns unbekannten Herren Anthropoiden, die Intervalle gefunden worden sein, und damit erst beginnt die Musik. Ein Unterschied ist freilich gegenüber der Sprache. Es gibt unter den Menschen, soviel wir wissen, keinen Gesunden, der ganz unfähig wäre, die Elemente der Sprache sich anzueignen. Aber es gibt unzählige, die noch falscher singen als die Vögel. So ist die Kluft hier doch weniger breit. Diese Umstände geben gleichsam Bedingungsgleichungen für die Frage nach den tiefsten Wurzeln der Musik, dem Ursprung der Intervalle. Ihnen nachzugehen ist hier nicht der Ort, wie ich auch die ausführliche materielle Begründung des in Hinsicht der Thiermusik Gesagten, soweit die Literatur und wenige eigene Beobachtungen reichen, einer andern Gelegenheit vorbehalten muß. Inzwischen würde ich mich aber freuen, wenn thierkundige Beobachter mit feinem Ohr und wirklichem Musikverstande sich dieser Sache nach ihren theoretisch wichtigen Seiten hin annehmen wollten.

4. Gurney.

Edmund Gurney, welcher bereits früher über Musik und andere, philosophische und nichtphilosophische, Gegenstände in verschiedenen Zeitschriften geschrieben, publicirte 1880 ein äußerst umfangreiches Werk (559 S. Lexikonoktav) unter dem Titel »*The Power of Sound*«. In der Vorrede sagt er u. A., daß er keine der deutschen Aesthetiken gelesen habe, weder allgemeine noch speciell-musikalische. Er zweifle nicht, daß sich darunter belehrende Schriften fänden, habe aber von keiner gehört, worin die Hauptthatsachen und Probleme der Musik zusammenhängend behandelt seien. Dies entschuldigt freilich eine so gänzliche Ignorirung kaum. Doch findet sich factisch Einiges aus der musikästhetischen Literatur, nämlich Schumann's und Wagner's Schriften mehrfach berücksichtigt.

Gurney holt sehr weit aus. Das 1. Kapitel »Von den Organen und Eindrücken der höheren Sinne« betont besonders die Unableitbarkeit der elementaren Lust- und Schmerzgefühle. Auch die Theorie der natürlichen Zuchtwahl muß — ich gestatte mir in directer Rede zu referiren — das Vorhandensein solcher Gefühle voraussetzen. Gemeinsam ist den zwei höheren Sinnen die Wahrnehmung der Form und die Verbindung der Eindrücke zu Gruppen, welche aber beim Ohr doch nur hinsichtlich der eigentlichen Töne, nicht der übrigen Schalleindrücke stattfindet. Schon diese Sonderstellung gibt den Tönen etwas Auffallendes (2. Kap.); sie sind eine Ausnahmserscheinung. Das Auge empfängt in der tristesten Umgebung

fortwährend gewisse sinnlich-angenehme Eindrücke, das Ohr oft tagelang keine u. s. w. Das 3. Kap. untersucht den Begriff der Kunst und des Kunstwerkes und findet das Wesentliche in der Form. Bei einer Classification und Vergleichung der Künste ergibt sich, daß die Musik eine durch Präcision, Individualität und organischen Zusammenhang ihrer Formen ausgezeichnete Kunst ist, daß die Elemente ihrer Formen, die Töne, für sich allein nicht schön und ohne alles Interesse sind, anders wie etwa die Curven oder Verzierungen in der Baukunst, und daß bei der Reproduction im Gedächtniß der sinnliche Wohllaut der Klänge (Klangfarbe) fast ganz verloren geht, während die Form selbst und mit ihr die Gefühlswirkung in einer Lebendigkeit erhalten bleibt wie bei keiner anderen Kunst. Für die Wirkung der bildenden Künste, besonders der Architektur (4. Kap.) bieten sich mancherlei Erklärungsprincipien in den associirten Vorstellungen psychischer und physischer Eigenschaften und Thätigkeiten, in der Beziehung des Kunstwerks auf gewisse erfahrungsmäßige Typen, in der wahrgenommenen Einheit in der Mannigfaltigkeit, die selbst wiederum Erinnerungen an die Structur organischer Wesen wachruft. Was aber die Zulänglichkeit dieser Erklärungsmittel auch hier zweifelhaft macht, ist der Blick auf die Musik, wo die Schönheit melodischer Formen eine Erklärung aus solchen Factoren nicht zuläßt. Die Melodie, in welcher das Wesen der Musik liegt (5. Kap.), ist eine in ihrer Art einzige Erscheinung. Auch der beliebte Vergleich mit Arabesken hinkt, da die Melodie nicht aus continuirlichen, sondern discreten Elementen besteht und eine ganz andere mächtigere Gefühlswirkung ausübt. Auch mit punctirten Umrissen hat sie keine Aehnlichkeit, da nichts darin auszufüllen und jede Note, nicht etwa bloß die auf die guten Takttheile fallenden, unentbehrlich ist. Hier versagen nun die obigen Erklärungsmittel von vornherein den Dienst. Schon darin liegt ein großer Unterschied, daß die Hauptwirkung eines Gebäudes vom Ganzen, die der Musik vom Einzelnen ausgeht. Ein Motiv, eine Melodie ist schön, auch abgesehen vom Zusammenhang, ist für sich schon ein Ganzes. Die Beziehung auf gewisse Typen (Walzer, Fuge) von Seite des Erfahrenen ist hier etwas ganz Aeüßliches und Unwesentliches. Ueberhaupt zeigt sich das Vergnügen an Melodien nicht, wie das an der sichtbaren Form, vom Bildungsgrade abhängig, sondern schon im kindlichen Alter vorhanden. Auch historische Erinnerungen, die bei der Architektur wesentlich mitwirken, oder der Gedanke an die Gewalt menschlicher Arbeit u. dergl. kommen hier so gut wie nicht in Betracht. Die Idee der Kraft ist eher an intensive einzelne Töne geknüpft als an Melodien, und wenn sie durch eine Melodie erweckt wird, so kann dieselbe auch aus

schwachen Tönen bestehen. Die Ursache liegt dann in der bloßen Structur der Melodie, und der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung erscheint räthselhaft. Auch Fortschritt in der Zeit und Rhythmus machen das melodische Vergnügen nicht erklärlich, wie man sofort erkennt, wenn man einen Rhythmus mit einem einzelnen an sich angenehmen Tone erzeugt. So lassen uns also die beobachtbaren Umstände bei der Erklärung alle im Stich. Man frage eine Person, warum sie ein Gesicht bewundert, so wird sie wenigstens einige Gründe angeben können; nicht so gegenüber einer Mozart'schen Melodie. Soviel leuchtet ein, daß nicht ein direct sinnlicher Genuß stattfindet, wie etwa bei einem süßen Geschmack, wo die bloße Erinnerung keine merkliche Lust hervorruft und auch der gegenwärtige Eindruck an Tiefe in keiner Weise dem musikalischen vergleichbar ist.

Dieses Mysterium löst nun die Darwin'sche Theorie der Musik, welche im 6. Kap. unter dem Titel »*Association*« auseinandergesetzt wird (einem mißverständlichen Titel; denn nicht die Association gewisser Gefühle an die Tonempfindungen ist die charakteristische Behauptung der Theorie, sondern die Vererbung dieser Association unter Ausfall der vermittelnden Zwischenglieder, der sexuellen Empfindungen). Gurney findet gerade den Umstand, daß nach Darwin die Quelle der musikalischen Gefühle so weit zurückliegt, ganz in Uebereinstimmung mit deren außerordentlicher Tiefe und Unbeschreiblichkeit. Keine andere Theorie kann den Thatsachen gerecht werden. Soweit man überhaupt musikalisches Fühlen beschreiben kann, ist es eine Mischung mächtiger Affecte, die aber in der Mischung nicht mehr zu erkennen sind. Triumph und Zärtlichkeit, Sehnsucht und Befriedigung, Drängen und Gewähren — alles scheint darin; aber eigentlich sind es Elemente, die vergeblich mit solchen Namen bezeichnet werden. Und bedenkt man die Stärke der ursprünglichen Leidenschaften und die enorme Zwischenzeit, so kann man kaum zweifeln, daß die Wirkung der Musik sich aus rohen Gefühlen mehr und mehr sublimirte und daß sie uns jetzt von Dingen erzählt »die wir nie gesehen haben und nie sehen werden«. An einer späteren Stelle (Kap. 14, § 3), wo Gurney darauf zurückkommt, macht er besonders die Unmöglichkeit der Definition der musikalischen Gefühle trotz ihrer völligen Bestimmtheit geltend (*perfectly distinct though unique and undefinable affection*), sowie die Unmöglichkeit einer Begründung des musikalischen Urtheils, trotzdem es apodiktisch sich ausspricht.

Gurney bemerkt wohl Schwierigkeiten in der Anwendung der Hypothese: es ist ja nicht der vage Eindruck von Tönen überhaupt zu erklären, sondern der bestimmte und zugleich unendlich tiefere,

der an gewisse Successionen von Tönen geknüpft ist, an andere aber nicht. Die eine Melodie kann aber nicht erheblich mehr Aehnlichkeit mit den Gesängen der thierischen Urvordern haben als die andere. Gurney versucht die Lösung: es komme nicht auf die Folge von Tönen selbst an, sondern auf die besondere Art geistiger Thätigkeit beim Hören derselben. Und diese sei die nämliche für uns wie für unsre Voreltern, nur jetzt mehr entwickelt. Gurney sieht aber selbst, daß die Hauptfrage damit noch nicht beantwortet ist, da ja auch die Verfolgung einer schlechten Melodie, einer beliebigen Tonverbindung einen solchen geistigen Proceß einschließt. Wir müssen also, meint er, annehmen, daß schon ursprünglich eine rudimentäre Fähigkeit ganz einziger Art vorhanden war, die des Erfassens einer Tonverbindung als eines Ganzen (Melodie), und daß diese Fähigkeit in gewissen Fällen in befriedigender, in anderer in unbefriedigender Weise functionirte. Die starke Gemüthsbewegung, die heute an die befriedigende Ausübung derselben Fähigkeit geknüpft ist, ist ein Destillat der nämlichen Bewegung, die schon ursprünglich daran geknüpft war. Dabei kann immerhin eine solche befriedigende Ausübung beim Asiaten durch andere Tonverbindungen veranlaßt werden als beim Europäer. Mit dieser Lehre, meint Gurney, ist doch schon viel gewonnen, denn man braucht jene Fähigkeit der Melodieauffassung ursprünglich doch eben nur rudimentär vorauszusetzen. Ueber die Entstehung der rudimentären Fähigkeit selbst kann man dann weiter philosophiren. Die Darwin'sche Lehre trägt doch viel bei, die factische Schönheit und Rührsamkeit einer Melodie zu erklären, wenn auch nicht erklärt wird, warum dieselben Eigenschaften so vielen anderen Melodien nicht zukommen. Eine gewisse Analogie bietet übrigens die Freude an schöner Menschengestalt: ursprünglich hatte man Mißfallen an einem grob asymmetrischen Körper, dem z. B. ein Arm fehlte, weil dieser Defect das Individuum im Kampf um's Dasein unbrauchbar machte, später mißfielen auch kleinere Abweichungen von der Symmetrie, ja sie mißfielen kraft der Gewohnheit sogar in stärkerem Maße.

Schließlich räumt Gurney aber auch gewissen Erfahrungen aus dem individuellen Leben einige Bedeutung ein: Melodien reproduciren gewisse andere Tonerscheinungen, besonders die der Sprache. Davon hörten wir schon bei der Kritik Spencer's. Aber Gurney rechnet die so entstehenden Vorstellungen, die psychologische Illusion, wonach Musik als Aeüßerung eines transscendenten Wesens erscheint, die Aehnlichkeit gewisser musikalischer Wendungen mit Frage und Antwort u. s. w., nicht zum Wesen des musikalischen Eindrucks.

Ein 7. Kapitel untersucht die Factoren der melodischen Form, Rhythmus und Tonhöhe, im Einzelnen; ein 8. die melodischen Formen selbst und die »ideale Bewegung«. Die Helmholtz'sche Verwandtschaftslehre wird zu Grunde gelegt, auch die Bildung der Leitern ähnlich, doch kürzer beschrieben, und mit besonderem Nachdruck darauf hingewiesen, wie unmöglich es ist, uns in andere Leitern hineinzudenken und Melodien, die solchen angehören, zu verstehen. Die Gewohnheit ist zweite Natur geworden. Es wird gezeigt, daß Distanz und Verwandtschaft zweier Töne zwar grundverschiedene Begriffe sind, daß aber die eine nicht ohne die andere verändert werden kann; weshalb man auch nicht angeben kann, wie weit die Existenz eines Tones in der Leiter durch seine Distanz oder durch seine Verwandtschaft zur Tonica gerechtfertigt werde. Es wird der Begriff einer natürlichen Verwandtschaft im »tieferen Sinne« aufgestellt, die nicht den Zusammenhang der Töne in der Leiter, sondern in der Melodie betrifft. Jeder Ton einer Melodie ist natürlich-verbunden mit dem oder den folgenden. Warum und wodurch, läßt sich nicht sagen; die musikalische Fähigkeit giebt allein sich selbst die Rechtfertigung (*itself to itself alone*). Wer geschriebene Noten nicht kennt und nicht singen gelernt hat, wird ein Intervall, das zuerst isolirt angegeben wurde, in einer Melodie nicht ohne Weiteres wiedererkennen, und ebensowenig, wenn es in verschiedenen Melodien vorkommt, es für ein und dasselbe erkennen. Es macht überall einen anderen Eindruck. (Hiebei scheint Gurney an die Ausführungen in Sully's zweitem Aufsätze zu denken, wie überhaupt im ganzen Buche vielfach gegen ihn ohne Nennung polemisiert ist). Helmholtz schrieb großen Terzen und Sexten einen allgemeinen ästhetischen Charakter, »den größten Grad gesättigter Schönheit« insofern zu, als sie eben noch direct verständliche Verwandtschaft aufweisen, ohne daß doch dieselbe allzu deutlich hervortrete. Dies findet Gurney durch das Bewußtsein nur dann bestätigt, wenn die Intervalle isolirt gehört werden; im Zusammenhang ist ihr Charakter durchaus bedingt vom Ganzen der Melodie, welches auch selbst nur als Ganzes beurtheilt werden kann. Hören wir aus Fra Diavolo



so kann man nicht sagen, daß Sexten-, auch nicht, daß Septimenfolgen wahrgenommen würden. Die Lieblichkeit der Melodie resultirt nicht aus dem einen noch aus dem anderen Intervall, sondern aus dem untrennbaren Zusammenhang aller mit allen Tönen. Man

kann also nicht, um eine Melodie zu erklären, die Intervalle, »herauspicken«, sowenig wie die einzelnen Züge eines Gesichts.

In gleichem Sinne wird auf die Untrennbarkeit des Rhythmus von der Melodie verwiesen und (mit überflüssiger Ausführlichkeit) an Beispielen erläutert, wie durch Veränderung des Rhythmus aus der schönsten die abscheulichste Melodie werden kann. Die Unmöglichkeit, zu trennen, was an der Wirkung einer Melodie dem Rhythmus und was der Tonfolge zuzuschreiben ist, liefert einen neuen Beleg für die Unanalysirbarkeit des musikalischen Eindruckes. Es gibt keine Regeln zur Beurtheilung der Schönheit einer Melodie. Hier opponirt Gurney gegen Schumann's gelegentliche Aeüßerung über die »Tyrannei des Tactes« — ebensogut könnte man von einer Tyrannei der Linien in der Architektur sprechen — und gegen Wagner, wenn dieser den Rhythmus als Eindringling in das Gebiet der absoluten Musik auffaßt und Compositionen, die ausschließlich auf den Rhythmus gegründet sind, wie Tänze, als untergeordnet behandelt gegenüber solchen, die auf harmonischen Beziehungen gründen. Gerade die wesentlichsten Wirkungen der Harmonie in der Auflösung von Dissonanzen, Vorhalten sind an bestimmte Zeitverhältnisse gebunden; während umgekehrt weder für Erfindung noch Verständniß einer einfachen Melodie der Gedanke an harmonische Begleitung nothwendig ist. Nur etwa eine halbbewußte Beziehung der Töne auf das moderne Ton- und Accordsystem ist meistens vorhanden.

Als Ergebniß dieser Betrachtungen formulirt Gurney den Begriff der »idealen Bewegung«. Er versteht darunter — wenn wir aus seinen Erörterungen eine förmliche Definition zusammensetzen dürfen — eine rhythmisch tönende Form, welche das Wesen der Melodie ausmacht und vom Bewußtsein bei der Würdigung der Melodie als Ganzes erfaßt wird. Sie unterscheidet sich von der sichtbaren Form dadurch, daß sie zugleich Bewegung ist, von der physischen Bewegung dadurch, daß sie uns nicht als etwas Aeüßerliches sondern in uns selbst Verlaufendes, als ein Stück unseres inneren Lebens erscheint. Besonders wendet sich Gurney gegen die Erläuterung von Melodien durch physische Bewegungen. Wohl vereinigen sich beide in der Ausführung wie Körper und Geist. Aber das, was in beiden analog, findet sich bei häßlichen ebenso wie bei schönen Melodien; also kann die Schönheit nicht auf der Erinnerung an die physischen Bewegungen beruhen. Bezügliche Aeusserungen von Helmholtz werden hier kritisirt und an dem ersten Satze der »Pastoralsong« Beethoven's gezeigt, wie eine Tonbewegung, die von physischer Kraft gar nichts an sich hat, »den inneren Sinn mit einer unvergleichbaren Macht und concentrirten Leidenschaft ergreifen kann«. Gurney weiß

kaum etwas gleich Ueberwältigendes in der Musik als diesen Satz (der für die Leser seines Buches doch kaum des Abdruckes bedurfte), gesteht aber in der Anmerkung mit Rücksicht auf den allgemein nicht übel befundenen Trivialnamen der Sonate zu, daß vielleicht in diesem Falle ein ganz individueller Eindruck bei ihm vorliege. Warum wählte er dann just dieses Beispiel?

Die vorige Untersuchung leitet zu einer allgemeineren über die Beziehungen zwischen Schönheit und Vernünftigkeit (9. Kap.), wobei Lessing'sche Meinungen und Helmholtz' Lehre von der unbewußten Wahrnehmung der Ordnung in Kunstwerken kritisirt werden. Bei der schlimmsten wie der besten Composition findet sich solche Ordnung. Das Vergnügen an der Melodie, dem Bauern wie dem Gelehrten zugänglich, setzt keinerlei Vergleichungsthätigkeit voraus. Auch die unbewußte Wahrnehmung der gemeinsamen Obertöne bei Consonanzen läßt G. nicht als Grund gelten, da Dissonanzen gerade so viel zur Schönheit beitragen; siehe das obige Lied aus Fra Diavolo. Verwandtschaftsverhältnisse sind etwas Aeüßerliches für musikalische Schönheit, Helmholtz' Vergleich mit dem Erkennen der Aehnlichkeit zweier Gesichter durch unbewußtes Erfassen des Gemeinsamen unzutreffend. Die Idee einer im echten Kunstwerk nach durchdringendster Analyse immer noch verborgenen unendlichen Fülle und Tiefe ist nicht mit Helmholtz aus der unbewußt erfaßten unendlichen Zahl von Regelmäßigkeiten herzuleiten, sondern aus der unendlichen Zahl möglicher Erinnerungen (so übersetze ich »*infinite potentialities*«, um mir den Ausdruck verständlich zu machen) des eigenen Lebens, dessen ganze Tiefe uns bei solchen Gelegenheiten zum Bewußtsein kommt. Auch der einheitliche Eindruck des wahren Kunstwerkes gründet in der Einheit des Ich (so verstehe ich, soweit ich sie verstehe, die hier gegenüber der sonstigen Breite stark orakelhaften Aussprüche. Einiges Licht werfen hierauf die Schlußbemerkungen des 14. Kap. über Musik »als Reflex des inneren Lebens«, wovon unten).

Nach einzelnen Seiten hin wird das Vorangehende im 10. Kap. weitergeführt. Ein musikalisches Kunstwerk fesselt nicht so sehr durch die Anordnung des Ganzen als durch selbständige Schönheit der Theile. Ein Kritiker sagte von dem ersten Motiv einer Symphonie, »es gebe nur eine unvollkommene Idee von der Absicht und der Trefflichkeit des Werkes.« Man könnte, meint Gurney, ebenso gut sagen, daß ein Glied einer Familie nur eine unvollständige Idee der Familie gebe. Das Motiv giebt vielleicht eine vollständige Idee von sich selbst und gar keine von dem Werke. Auch die Erfindungskraft des Componisten geht nicht, wie etwa die des Architekten, zuerst auf ein Schema des Ganzen, sondern auf ein paar einzelne Tacte

aus; und in diesen Motiven, nicht in der Anordnung des Ganzen liegen die wesentlichen Unterschiede der Componisten von einander. Einzelne Wirkungsmittel, Parallelismus, Contrast u. s. w. bespricht nun Gurney, stets in dem negativen Sinne, stets mit dem Refrain, daß sie bei schlechten wie guten Melodien sich finden. Dann wird Sully, der eine schöne Melodie mit einer graziösen Serpentine verglichen, durch die wirkliche Zeichnung einer Schlangenlinie widerlegt, die der Melodie zu Zerlinens »Wie ein Lämmchen will sie leiden, Nur verzeihen sollst du ihr« entsprechen würde, die aber nichts hervorragend Schönes an sich hat.

Die gewonnenen Einsichten werden endlich zur Discussion gewisser Umstände benützt, die ein Sinken der musikalischen Kunst herbeizuführen drohen. Wenngleich das Bergwerk, aus dem musikalische Kleinodien geschöpft werden, an sich unerschöpflich sein mag, so muß doch auch die musikalische Atmosphäre dazu angethan sein, um die Berufenen zum Suchen nach neuen und schönen Themen zu reizen. In Ermangelung solcher Themen aber hört die Kunst auf, populär zu sein und wird zum Amusement einer Clique. Auch die außerordentliche Abhängigkeit der späteren Tonsetzer von den früheren, mit deren Weisen ihr Geist von Kindheit an imprägnirt ist, beeinträchtigt immer mehr die Fähigkeit originaler und zugleich einfacher Erfindung. Mit dem Verlust eindrucksvoller Themen steht in Verbindung der Verlust des Gefühls für einheitlichen Zusammenhang; man behält eben Uninteressantes nicht in der Erinnerung, nicht einmal während des Stückes, was doch für Erfassung seines einheitlichen Zusammenhangs nothwendig. Wenn die Verehrer eines Componisten aus sporadischen schönen Melodien schließen, daß er genug ähnliche schreiben könnte, wenn er nur wollte, so erscheint dies Gurney als Trugschluß. Selbst Schubert konnte nicht immer, wenn er wollte; und zudem ist der Zauber einer schönen Melodie so mächtig, daß man nicht glauben kann, eine Person, die Ueberfluß in sich vorgefunden, habe sie alle bis auf wenige geflissentlich unterdrückt. Nach Betrachtungen über krankhafte Neuerungssucht (Vierteltöne u. dergl.) und über die unleugbare Veraltung einzelner Musikstücke tröstet sich Gurney in Hinsicht der Zukunft damit, daß doch selbst Händel und Bach noch jung sind, daß die Veraltung im Einzelnen doch wohl hauptsächlich auf Verdrängung durch das Bessere beruht, daß wir also nichts verlieren, ohne Höheres zu gewinnen.

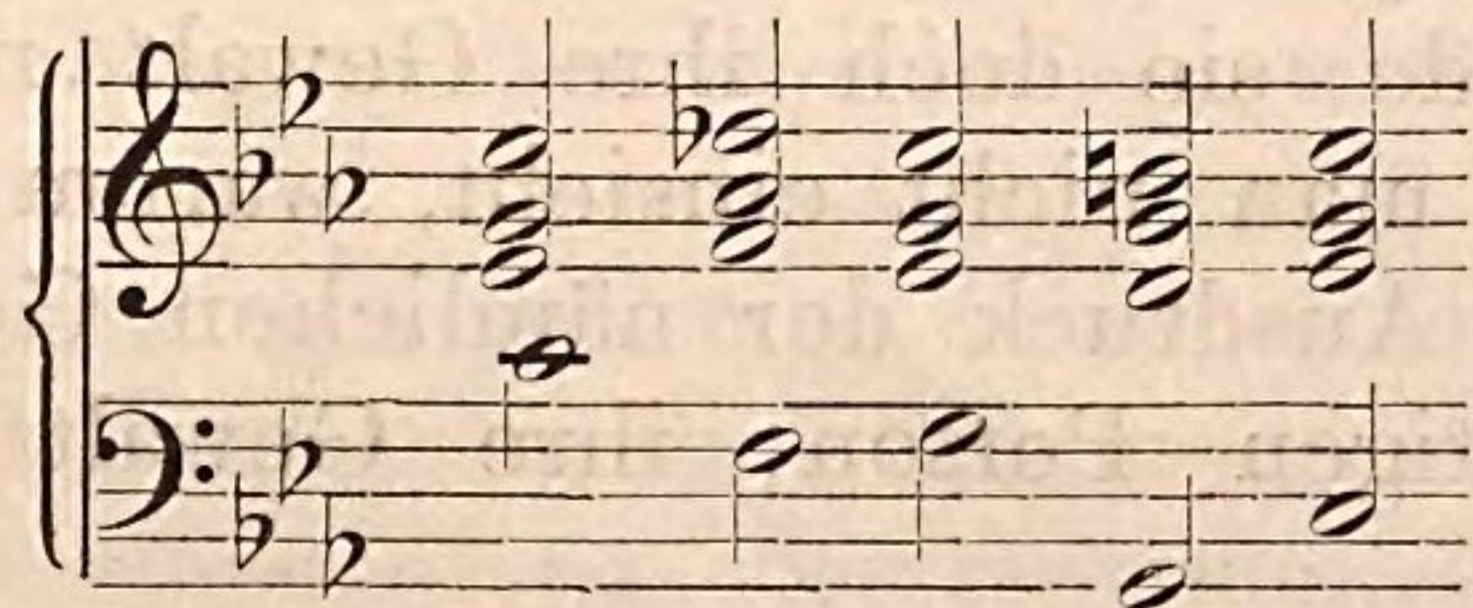
Polyphonie und Harmonie (11. Kap.) nehmen für Gurney nur einen secundären Platz in der Musik ein. Die Darstellung der verschiedenen Formen der Polyphonie bietet nichts wesentlich Neues, obschon die Classification der Fälle (je nachdem zwei völlig selb-

ständige Themen mit einander gehen oder eines derselben eine gewisse Modification erleiden muß, oder eines, ja jedes von beiden für sich allein überhaupt eindruckslos sein würde) dem Musiker genug Exempel ins Gedächtnis rufen wird, auch abgesehen von den treffenden, die G. selbst beibringt. Harmonie findet sich, sagt G., nicht nur bei Tönen, sondern auch bei Farben und Geschmächen. Die beiden höheren Sinne vermögen allerdings die Bestandtheile auseinanderzuhalten, das Gesicht die räumlichen, das Gehör die tonalen. Aber diese Unterscheidung einer Mehrheit von Tönen im Accord ist nicht sehr entwickelt. In der Begründung des Harmoniegefühls schließt sich Gurney an Helmholtz an, nur mit der gelegentlichen Bemerkung (S. 242 Anm.), daß das physikalisch vollkommenste Intervall nicht eigentlich das angenehmste sei. Auch scheint ihm der Eindruck des Accords kein rein sinnlicher, sondern darin eingeschlossen ein Wohlgefallen an Formen, welches einen Artunterschied zwischen dem bloßen Klang- und dem Harmoniegefühl bedingt. Das Vorhandensein nicht bloß einer Mehrheit von Tönen sondern auch bestimmter Distanzen und Intervalle entgehe selten gänzlich einem aufmerksamen Ohr. Gurney erwähnt entsprechende Erfahrungen auch an unmusikalischen Menschen. Vielleicht genügt es, meint er, wenn wir den Unterschied zwischen dem Eindruck von *C* und von *C E G* vergleichen mit dem zwischen Erdbeeren solo und Erdbeeren mit Rahm und Vanille. Mag man dies einen Unterschied der Form nennen oder nicht, jedenfalls ist der Eindruck des Accords nicht die bloße Summe der Eindrücke der einzelnen Töne (vgl. zu allem diesem Sully). Hierin liegt denn auch das Wesentliche der Tonharmonie gegenüber der Farbenharmonie; und der Unterschied kommt daher, daß die Tonerscheinungen zwei Seiten haben, Höhe und Klangfarbe, die Farbenerscheinungen nur eine, die Farbenqualität. Diese entspricht der Klangfarbe bei Tönen, während das Analogon der Tonhöhe den Farben fehlt.

Den Einfluß harmonischer Begleitung auf das Melodiegefühl vermag Gurney im Ganzen nur als einen nebensächlichen anzusehen, unterscheidet aber auch hier verschiedene Classen von Fällen, wozu wieder reichliche und wohlgeeignete Notenbeispiele aus der classischen Musikkultur gebracht werden. Er gesteht auch zu, daß der Reichtum an melodischen Formen durch den Einfluß der harmonischen Kunst bedeutend zugenommen hat, ja daß in manchen Fällen die ganze Schönheit der Melodie ohne jene dahinschwinden würde. Aber das habe nichts zu thun mit der alten Lehre, wonach Harmonie den Keim und das Wesen der Melodie in sich enthalte, welcher Lehre Helmholtz den Gnadenstoß gegeben. Als Hauptgrund

gegen diese Ansicht macht Gurney geltend, daß Harmonie nicht wirke außer in Verbindung mit einem bestimmten Rhythmus, also nur als einzelnes Moment der »idealen Bewegung«, nicht als ihr Keim oder Lebensprincip. Unmöglich kann die Erfindung des Pilgergesanges im Tannhäuser von der bloßen Harmonienfolge ausgegangen sein. Aus der Harmonie läßt sich darum auch kein Kriterium für die Güte einer Melodie ableiten. Hingegen gibt eine neue schöne Melodie oft den abgebrauchtesten Accordfolgen neue Schönheit.

Besonderes Interesse beanspruchen die Bemerkungen über Dur und Moll. Gurney findet Schwierigkeiten bei Helmholtz (dessen Theorie er weiter unten, Kap. 14, doch mit zu Hilfe nimmt, während die v. Oettingen's ihm überhaupt nicht bekannt scheint) und proponiert eine andere Erklärung. Beim Aufsteigen in der Leiter gibt die Nähe des *e* an *f* der ganzen Tonbewegung eine vorwärtsdrängende Tendenz, der Uebergang *d—e* macht darum den Eindruck der Zuversicht, *d—es* den der Zurückhaltung, des Mißtrauens. Die melodische Wirkung wird dann auf den Accord übertragen. Gurney verfolgt aber diesen Weg nicht weiter, da nach seiner Meinung der Dur- und Molldreiklang die einzigen Accorde sind, die für sich allein einen deutlichen »ethischen« Charakter haben. Bezüglich der Dissonanzen, die nur in einer Anmerkung gestreift werden, giebt er zu, daß sie in gewissem Grade eine »geistige« Wirkung haben, nämlich die Erwartung einer Auflösung; aber diese Wirkung stamme natürlich nicht von ihnen allein, sondern von Erfahrungen über ihren Zusammenhang mit anderen Accorden. Auch sei sie allen Dissonanzen gemeinsam und ertheile keiner von ihnen einen speciellen Gefühlscharakter. Nur Modulationen besäßen einen solchen zuweilen, z. B. in der Cadenz



der Uebergang vom zweiten zum dritten Accord, wobei *des* statt *d* den Eindruck einer Depression erweckt, ähnlich wie der Molldreiklang, während factisch ein Durklang vorliegt. Dieser Eindruck sei aber auch nicht an den Klang als solchen, sondern an denselben im Zusammenhang mit der ganzen Bewegung geknüpft.

Von der Form wendet sich Gurney nun zum Material, zu den Unterschieden der Klangfarbe. Die Betrachtungen hierüber (12. Kap.) übergehen wir. Wichtiger ist schon wieder die Unterscheidung,

welche das folgende Kapitel zwischen zwei Arten des Musikhörens macht, der unbestimmten und bestimmten, der bloßen Hingabe an die allgemeine Klangwirkung und der in die Form eindringenden Auffassung. Noch folgenreicher die Unterscheidung des musikalischen Eindrucks, von dem bisher die Rede war, vom musikalischen Ausdrucke (14. Kap.), d. h. den durch den Eindruck hervorgerufenen Bildern, Vorstellungen oder Gefühlen nichtmusikalischer Art. Wahrhaft ausdrucksvoll kann eine Musik nicht sein, ohne eindrucksvoll zu sein; wohl aber umgekehrt. Mit der Schönheit hat der Ausdruck nichts zu thun; eine Melodie wird so wenig wie ein Gedicht dadurch schön oder hässlich, daß eine gewisse Stimmung sich darin ausdrückt. Die Anlässe solcher Associationen in der Klangfarbe, im Tongeschlecht, in der Modulation, im Tempo und Rhythmus werden nun untersucht und wiederum mit guten Beispielen belegt. Aber sicher und regelmäßig ist die Reproduction der bezüglichen Stimmungen doch keineswegs, und eine ungeheure Zahl schöner Musikstücke reproducirt gar keine. Wenn nun zwanzig Stücke, ohne einen Ausdruck zu besitzen, von undefinirbarer Schönheit sind, eines hingegen schön und zugleich von bestimmtem Ausdruck z. B. pathetisch, dürfen wir dann schließen, daß man sich über das letztere freue, weil es pathetisch ist? Gewiß nicht. Auch individuell sind die durch ein Stück reproducirten Stimmungen verschieden; hiefür wird der Fall Schumann's angeführt, wenn er den Beginn des Schubert'schen B-dur Trio »anmuthig, vertrauend, jungfräulich« findet, während Gurney mit Anderen höchste Energie und Leidenschaft heraushört. Ferner drücken eine Menge von Stücken das Nämliche aus, während jedes seine besondere Schönheit besitzt. Endlich selbst wenn jeder schönen Musik ein bestimmter Ausdruck eigen wäre, so würde sie doch ihre Gewalt nicht durch ihn erlangen können, da man nicht einsieht, warum sie uns mehr aufregen sollte, als der Ausdruck der nämlichen Gefühle durch Gesten einer uns gleichgültigen Person; ihre Gewalt aber ist unendlich größer.

In welchem Sinne, fragt hier Gurney, kann Musik als Reflexion des inneren Lebens gefaßt werden? — Eben indem sie vage Gefühle anregt, verbreitet sie gleichsam eine undefinirbare menschliche Atmosphäre um uns, in welcher die bestimmten musikalischen Formen sich bewegen. Auch ist das Musikhören selbst ein vollwerthiger Theil des inneren Lebens, reich an Veränderungen, Krisen, Contrasten, Erinnerung und Erwartung. Dabei findet in Hinsicht der associirten außermusikalischen Gefühle eine Art Verdichtung statt, bedingt durch die ungewöhnlich rasche Folge, in welcher diese Gefühle aus

Anlaß der Tonfolgen in uns auftreten. (Hier bin ich des richtigen Verständnisses nicht ganz sicher.)

Noch viel ablehnender als gegenüber dem Gefühlsausdrucke verhält sich selbstverständlich unser Autor gegenüber der Reproduction äußerer Vorgänge und Objecte durch Musik (15. Kap.) und der Meinung, als könnten solche Vorstellungen dem Componisten wesentliche Hilfe leisten.

Und nicht minder skeptisch stellt er sich in der Frage nach der Beziehung der Musik zum Intellect und zur Moral (16. Kap.). Musik und Zeitgeist sind im Wesentlichen gegenseitig unabhängig. War ja auch musikalischer Instinct nach Darwin'scher Anschauung längst vorhanden, ehe irgendwelche zusammenhängenden Gedanken auftreten konnten. Die Parallelen, die man speciell zwischen moderner Musik und Geistesrichtung findet, werden kritisirt. Ebenso die moralische Werthschätzung der Musik, wie sie sich namentlich bei Platon ausgeprägt findet, der sogar den verschiedenen Tonarten verschiedene ethische Bedeutung zuschrieb. Platon müsse unmusikalisch und die griechische Musik recht einfach und schablonenhaft gewesen sein, um sich solchen Kategorien zu fügen. Ethische Auslegungen findet Gurney so absurd wie physische. Nur die Militärmusik habe heutzutage noch einen gewissen ethischen Zug an sich, die sonstige aber sei aus einem Erziehungsmittel allmählig zu einem reinen und freien Vergnügen geworden. In dieser hedonistischen Anschauung kämpft Gurney besonders gegen Haweis' »Music and Morals«. Den Tonsetzer, das giebt er zu, kann ethische Begeisterung leiten; sie gehört dann aber nicht zu den Wirkungen sondern zu den Ursachen der Musik. Wenn wir manche Musik gemein nennen, geschieht es wegen Nebenumständen, von denen zu abstrahiren uns nicht gelingt. Dieselbe Musik gewährt aber vielleicht Kindern und Ungebildeten ebensoviele Freude wie uns die vornehmste. Unser Urtheil könnte sich nur etwa darauf stützen, daß jene eine Tendenz besitze, die Empfänglichkeit gegenüber höheren Vergnügungen zu verringern. Als unmoralisch dürfen wir sie aber um dessen willen ebensowenig ansehen, wie etwa den Geschmack an Knoblauch. Ein indirecter Zusammenhang zwischen Musik und Moral soll trotzdem nicht geleugnet werden. Wie im Leben das Glück durch Moralität vermehrt wird, so kann die Moralität durch die Lust an der Kunst gehoben werden. Kunst und Moral sind nicht siamesische Zwillinge, wohl aber Schwestern von selbständiger Organisation und Schönheit.

Diese Betrachtungen führt das 17. Kapitel weiter, doch nicht ohne Wiederholungen, wie sie überhaupt dem Buche vielfach eigen sind. Gurney kommt auf Mazzini's Hoffnungen von der Musik als

Retterin der Gesellschaft zu sprechen, wobei kein anderer als — Donizetti der Messias sein sollte. Aus der gänzlichen Isolirung der Musik (welcher nicht bloß wie einer schönen Landschaft Einzigkeit in ihrer Art, sondern »a unique sort of uniqueness« zukommt) wird Mancherlei hergeleitet, wie die mit der Wiederholung eines Stückes zuerst zunehmende, dann von einem gewissen Höhepunkte wieder abnehmende Wirkung; ferner die Popularität der Tonkunst. Keine äußeren Bedingungen der Erziehung sind vonnöthen, um Verständniß und Eindruck zu sichern. Sie allein von allen Künsten wirkt auf die Menschen wie sie sind; und selbst wenn sie mit unaufmerksamen Ohren und starren Herzen kommen, nimmt sie Ohren und Herzen im Sturm — das hängt mit ihrem besonderen Ursprung in grauer Vorzeit zusammen.

Die Beziehungen der Musik zum Publikum werden nun (18. Kapitel) sehr eingehend besprochen. Es wird der gesunde musikalische Sinn des Volkes warm in Schutz genommen und die rhythmische und organische Form als wahre Grundlage aller volksthümlichen Musik hingestellt; was Beethoven erkannt, Wagner verkannt habe. Letzterer erfährt hier (§ 13) eine äußerst scharfe Verurtheilung seiner Ideen über Nationalität der Tonkunst, seiner eiteln Verachtung Schumann's und Mendelssohn's u. s. w. Gegenüber der in Bayreuth bekundeten »pharisäischen« Exklusivität tröstet sich Gurney mit der doch immer wachsenden Verbreitung der Musik in allen Schichten der Bevölkerung. Das anstrengende moderne Berufsleben bietet den Wenigsten an sich schon ein lebendiges und mannichfaltiges Interesse, das ihr Gemüth und ihre Einbildungskraft erfüllen könnte. Die Kunst erscheint hier wie Wasser in der Wüste, und unter den Künsten ist es die Musik, die allgegenwärtig selbst dahin dringt, wo die Natur den Blicken entzogen ist, zu den ärmsten Bewohnern finsterner Städte.

Die Untersuchung über das Tonelement im Verse und über Wesen und Entwicklung des Gesanges können wir hier übergehen (wenn auch Einzelnes trefflich bemerkt ist, wie 20. Kapitel § 11—12 über die gewaltige Steigerung des musikalischen Ausdrucks durch geringe äußere Unterstützung). Die Polemik gegen die Speechtheory kennen wir. Aber das Kapitel (22) über die Oper verlangt einige Andeutung seines Inhaltes. Man kann sich denken, daß, nachdem die Theorien R. Wagner's mehrfach bekämpft wurden, nun auch seine Musikdramen wenig Gnade finden. Zwar nicht alle seine Reformen werden abgelehnt, aber in seinen Recitativen die selbständige Schönheit der Musik vermißt. Gerade hierin aber, in der Vereinigung mehrerer selbständig schöner Elemente liege der Werth

der Oper; wo solche vorhanden, da summire sich nicht bloß, sondern multiplicire sich ihre Wirkung¹. (Da wir bei den nachfolgenden kritischen Betrachtungen nicht wieder auf diesen Punct kommen, sei sogleich die Bemerkung erlaubt, daß wir nach den unter »Spencer« angestellten Reflexionen Gurney hier in der Hauptsache beistimmen müssen. Wagner's Recitationsmethode in den späteren Werken ruht auf der Vorstellung von einer »Melodie der Sprache« und auf dem Princip unbedingter Nachahmung derselben. Wir vermissen jedoch bei Gurney die hinreichende Anerkennung der positiv und allgemein wirksamen Mächte in Wagner's Schöpfungen und zumal in der Orchesterbehandlung. Auch hat Wagner in seinem letzten Werke den Gebrauch des Recitativs bedeutend eingeschränkt und ist zu mancherlei vorwagnerschen Elementen zurückgekehrt.)

Die musikalische Kritik selbst unterzieht endlich Gurney seiner Kritik (23. Kapitel). Sehr verständig bespricht er hier z. B. die Gefahr allgemeiner Redeweisen von »Schule«, »Stil« u. dgl. und den Einfluß der durch die Presse bestimmten öffentlichen Meinung, der es dahin bringen könne, daß Jemand meint, sich an einer Musik zu freuen, die ihm factisch gar kein Vergnügen macht. Wenn er aber weiterhin jede Begründung der Aussprüche des musikalischen Gefühls für unmöglich und jede Discussion für aussichtslos hält, weil ein objectives Kriterium fehle: so mag dies aus seinen Principien fließen, steht aber mit der Praxis, die er selbst hinsichtlich Wagner's und der Wagnerianer soeben geübt hat, ebenso sehr im Widerspruch wie mit den Ausführungen des Schlußparagraphen. Da wird nämlich Eine Regel doch aufgestellt: Gut ist die Musik, welche einer großen Menge von Menschen dauerhaftes Vergnügen gewährt oder einer kleinen Menge ein weniger dauerhaftes aber desto stärkeres. Es ist Breite und Tiefe des Eindrucks zu berücksichtigen. Welche Dimension hauptsächlich — das ist schon wieder unentscheidbar. Das genannte Kriterium findet nach G. immerhin in unzähligen Fällen Anwendung, sodaß man sich nicht zu betrüben braucht über die verhältnißmäßig geringe Zahl von Fällen, wo es schwer anzuwenden und darum die Debatte aussichtslos ist.

Drei interessante Anhänge sind dem Werke beigegeben. Erstens »Ueber Lust und Schmerz mit Rücksicht auf die Entwicklung der Sinne«; wo gezeigt wird, daß die an die höheren Sinne, Auge und Ohr, geknüpften elementaren Lustempfindungen eine Ableitung aus der Theorie der natürlichen Zuchtwahl nicht gestatten. Zweitens

¹ In *Fortnightly Review* 1882 hat Gurney unter dem Titel »*A musical crisis*« weitere Studien über Wagner und die Philosophie der Musik veröffentlicht, die mir aber noch nicht näher bekannt geworden.

»Ueber den Rhythmus im Verhältniß zum Begriffe der Zeitfolge«, wo eine seltsame Lehre von Dr. Jackson, die den Zeit- und Rhythmusinn auf den Pulsschlag zurückführt, widerlegt wird (eine Lehre, die schon von Hemsterhuys, neuerdings auch von K. E. Baer aufgestellt und von O. Liebmann als auf »nüchterner, streng physikalischer Berechnung« ruhend empfohlen wird. Letztere schließen sogar daraus, daß das Kaninchen, dessen Puls 4 mal so schnell schlägt als der des Rindes, in gleicher Zeit 4 mal soviel erlebe als dieses!¹ Die Leser erinnern sich, daß Lussy im vorigen Hefte dieser Zeitschrift S. 144 die Athmung als Ursache des Rhythmusgefühles hinstellt. Indessen, wenn wir doch einmal einen physiologischen Grund suchen, warum sollen wir den naheliegendsten, die Pendelbewegung der Beine, außer Acht lassen? Darauf haben Westphal, W. Scherer u. A. verwiesen). Drittens »Ueber Dissonanz«, nämlich über die Helmholtz'sche Lehre, daß die Schwebungen wie alle intermittirenden Empfindungen den Nerven besonders angreifen und daß hierin der Grund der Unannehmlichkeit von Dissonanzen liegt. Grant Allen hatte in seiner »Physiologischen Aesthetik« hieraus ein allgemeines Princip gebildet, wonach Lustempfindung bei jedem Sinne vorhanden wäre, wenn das Maximum der Reizung bei minimaler Ermüdung gegeben ist. Sowohl diese allgemeine Formel als die concretere von Helmholtz unterwirft Gurney einer treffenden Kritik. Eine durch die Schwebungen vermehrte Gesamtstärke der Erregung kann unmöglich Grund der Dissonanz sein: wir können ja auch einem einzelnen continuirlichen Ton beliebige Stärke ertheilen, ohne daß er dissonant wirkte u. s. w. Hierin ist übrigens Lotze in der Geschichte der deutschen Aesthetik S. 277 f. längst Gurney vorausgegangen. Dabei hält dieser aber fest, daß die Schwebungen Grund der Dissonanz seien; nur seien sie es nicht durch die Stärke, sondern durch die besondere Art der Erregung des Nerven. Wie und warum aber an

¹ Baer zieht u. A. auch die Folgerung, daß für Menschen, deren Puls 1000 mal schneller schläge als der unsrige, ein Ton von 48,000 Schwingungen, der uns als einer der höchsten erscheint, zu den sehr tiefen gehören würde, indem für jene nur etwa 48 Schwingungen zwischen zwei Pulsschlägen erfolgen würden; hohe Töne aber, sagt Baer, nennt man die rascheren unter den wahrnehmbaren, tiefe die langsameren. Arger Fehlschluß! Wir nennen höchste und tiefste Töne einfach die an den Grenzen des Gehöres liegenden. Solange also das Ohr und das Hörcentrum jener rasch pulsirenden Menschen dasselbe bleibt wie unseres, wird sich auch an der Schätzung der Tonhöhe nichts ändern. Oder scheint uns vielleicht ein Ton um eine Quinte tiefer, wenn unser eigner Puls einmal anderthalbfach schneller geht? Der Naturforscher Baer bedarf unseres Lobes nicht. Er war zugleich ein Meister in geistreichen Deductionen. Um aber gerade die obigen lobenswerth zu finden, muß man wohl einen sehr raschen Puls besitzen.

diese Erregungsweise Unlust geknüpft ist, das lasse sich nicht auf allgemeinere Gesetze zurückführen, sondern müsse als ein letztes und unerklärliches Factum betrachtet werden. —

Möge es unserem knappen Referate gelungen sein, einen deutlichen Begriff von dem Wollen und Vollbringen des Autors zu geben, wenn auch nicht von der höchst gewandten und fließenden Darstellung seiner Gedanken. Es wird bereits aufgefallen sein, wie häufig diese sich mit denen Hanslick's berühren, dessen Schrift über das Musikalisch-Schöne, sonst aller Welt bekannt, Gurney unbekannt scheint. Mit dem deutschen Aesthetiker theilt der englische allerdings nicht bloß wesentliche Behauptungen und die energische Polemik gegen hergebrachte wenig genaue Anschauungen, sondern auch die Neigung zur Ueberschärfung des Messers, zu kräftigen Paradoxien, zu unbedingten Ablehnungen, die doch so unbedingt kaum festzuhalten sind; ja er geht darin noch ein gutes Stück weiter. Eben darum kann aber sein Werk in ähnlicher Weise stimulirend wirken; und wenn die Beleibtheit es zur raschen Action weniger geeignet macht, so verleiht sie doch von vornherein Ansehen als Zeugniß der ausdauernden Mühe, mit welcher der Autor seine Gedanken nach allen Seiten entwickelt und gepflegt hat. Dabei ist das Neue in den Argumentationen und den Aufstellungen selbst nicht zu übersehen. Eben weil Gurney unabhängig dazu gelangte, war es nicht anders möglich, als daß er in beiden Beziehungen innerhalb der gemeinsamen Grundrichtung einen eigenen Gang nahm. Und die Breite der Ausführung darf nicht bloßem Wortschwallen verglichen werden, wie wir solchen gerade bei deutschen Musikästhetikern öfters finden; vielmehr ist Vermeidung, Bekämpfung der Phrase ein Hauptzweck des Buches und wissenschaftliche Bestimmtheit des Ausdrucks überall sichtlich erstrebt (überall erreicht — würde ich allerdings nicht sagen). Sehr erfreulich berührt die ausgedehnte Bekanntschaft mit dem Material. Auch wenn er es nicht durch Notenbeispiele bewiesen hätte, wäre es dem Verfasser anzumerken, daß er überall auf dem festen Boden eigener reicher Musikerfahrung steht. Gegenwärtig ist es noch keineswegs das Wahrscheinlichere, daß einer, der über Musik schreibt, musikalisch ist. Hat doch soeben erst ein berühmter Pathologe, der nach eigenem Geständniß nicht einmal fähig ist, sich Töne als solche vorzustellen, der Consonanz und Dissonanz durch das Gehör nicht unterscheiden kann, es gestattet, daß der französische Uebersetzer seiner Sprachstudien dieselben wegen eines angehängten Kapitels »*Du langage et de la musique*« betitelte!

Gurney's Werk ist eine fast ununterbrochene Kritik. In der Kritik liegt seine Stärke, aber auch seine Schwäche. Sie macht zuletzt einen skeptischen Eindruck. Ihr Ergebnis ist die einzige Einzigkeit, die gänzliche Isolirung der Musik, die Unvergleichbarkeit des musikalischen mit allen anderen künstlerischen Eindrücken. Damit hängt zusammen die Leugnung der Analysirbarkeit dieses Eindruckes, die Statuirung eines ebenso einzigartigen musikalischen Vermögens zur Erfassung und Werthschätzung musikalischer Gebilde; ferner die Scheidung von Eindruck und Ausdruck und die ablehnende Behandlung des letzteren; die unbedingte Leugnung eines Zusammenhanges zwischen Musik und Ethik, Zeitgeist, Nationalität u. s. w.

Allezeit schießt eine skeptische Neigung leicht über das Ziel hinaus und gelangt in Positionen, die oft unhaltbarer und angreifbarer sind als diejenigen, welche sie bestreitet. Aehnliches scheint Gurney begegnet zu sein. Schon die Strenge, mit welcher er der Ethik die Thüre weist, kann er selbst nicht aufrecht halten. Die Wirkung der Musik, die er im 18. Kapitel feiert, ist zwar nicht eine ethische im Sinne einer Einschärfung der zehn Gebote, aber wohl eine ethische im Sinne einer idealen Erhebung des Gemüthes. Und hörten wir ihn nicht sogar von einem »ethischen Charakter« von Dur und Moll sprechen? — Die gewaltsame Absonderung der Musik von dem übrigen geistigen Leben, wie es sich historisch entwickelt, steht im Widerspruch mit der gesamten Musikgeschichte. Musik ist so wenig wie jede andere Kunst unabhängig von der allgemeinen Cultur und Geistesentwicklung. Jene Behauptung fließt aus der darwinistischen Lehre über den Ursprung der Musik, wonach dieselbe nur eine sich forterbende instinctive Thätigkeit wäre. Warum sie dann mit jedem Jahrzehnt neue Gestalten annimmt, ist schwer zu sagen. Nicht minder gewaltsam erscheint mir die Trennung des Ausdrucks vom Eindrücke und von der musikalischen Schönheit. Einige Stücke sollen Ausdruck besitzen, andere nicht. Wo ist die Grenze? Möge Gurney ein ausdrucksvolles und ein angeblich ausdrucksloses aber schönes Musikstück nennen, so wird man jederzeit Zwischenstufen in Menge vorlegen können, und die Frage, wo der Ausdruck aufhöre, wird mehr als schwierig. Mit der adoptirten Darwin'schen Anschauung steht diese Trennung im vollen Widerspruch. Denn nach dieser müssen in aller wirksamen Musik die Liebesgefühle unserer Vorfahren, wie auch immer unbestimmt, ausgedrückt sein; sie muß einen Charakter haben, der diese Interpretation gestattet. Daß wir den Ausdruck nicht genau in Worten wiedergeben können, räumt Jeder ein; aber Gurney selbst kann das Vorhandensein des Ausdruckes nicht von der Möglichkeit solcher

Beschreibung abhängig machen, sonst würde er nicht einmal einem Theil der Musik Ausdruck zugestehen dürfen. Ebenso räumt Jeder ein, daß der Ausdruck desselben Stückes zuweilen von Verschiedenen sehr verschieden bezeichnet wird. Schumann's Charakteristik des Schubert'schen Trio's ist ein in der That belehrendes Beispiel. Aber daß diese Charakteristik uns allen mit Gurney sonderbar erscheint, beweist, daß ein Ausnahmefall vorliegt, der irgendwelche zufällige Gründe haben muß, bestätigt also nur die Regel.

Nun zur Hauptsache, der Nichtanalysirbarkeit des musikalischen Eindrucks. Erinnern wir uns hier der zu Anfang dieses Aufsatzes gegebenen Andeutungen über psychologische Parteien. Wir treffen Gurney auf der äußersten Rechten, unter den extremsten Nativisten in Sachen der Musik. Aber wir bemerken zugleich, was sich auch in anderen Gebieten herausgestellt hat: Nativismus in Hinsicht der Individuen geht leicht Hand in Hand mit Empirismus in Hinsicht der Gattung. Die Vorzeit läßt man stückweise erwerben, was wir jetzt als einheitliches Kapital ererben. Mit dem Kampf gegen angeborene Ideen und Thätigkeiten hatte Locke die neuere Psychologie eröffnet: Häckel nimmt jene wieder zu Gnaden auf, um, was er der individuellen Entwicklung entzieht, desto freigebiger der generellen zu schenken. Dieses Vorgehen sahen wir ja auch hinsichtlich der Musik schon Darwin und Häckel selbst beobachten. Aber während sich diese wenig um die Versuche der Erklärung aus individuell wirkenden Ursachen kümmerten (Darwin führt im »Ausdruck der Gemüthsbewegungen« S. 90 nur die briefliche Mittheilung der Gedanken eines Mr. Litchfield hierüber an) und sich auf den einleuchtenden Glanz ihrer positiven Lehre und den Zusammenhang derselben mit der alle Gebiete durchdringenden Entwicklungsidee verließen, verwendet Gurney alle Kraft auf die negative Seite, führt den Beweis indirect, läßt nur kurz das Licht des Darwinismus hereinfallen, um desto länger und nachdrücklicher vorher wie nachher die psychologische Finsterniß, die Unableitbarkeit des musikalischen Genusses, die unbegreifliche Einzigkeit des musikalischen Vermögens uns zum Bewußtsein zu bringen.

Also ein Musikvermögen für die Musik! — Kommt nun herbei, alle guten Geister von Locke bis Mill und Lotze, die ihr im Glauben an die Zukunft unsrer Wissenschaft dahin ginet, und seht euch das Monstrum an, welches hier aus der Vereinigung zweier sonst leidlich gesunder Eltern hervorgegangen ist! — Wenn ein armer Kirchenmaler auf seinem nahezu fertigen Altarbild unter den Heiligen über Nacht einen bocksfüßigen Satyr von fremder Hand entworfen findet; oder wenn ein Freier, in der Familie der Angebeteten zum

Diner erschienen, plötzlich inne wird, daß er statt des Frackes den abgeschabtesten Hausrock angezogen: was sind diese Schrecken gegen das consternirte Gefühl, mit dem der empirische Psychologe dem Musikvermögen gegenübersteht? Nachdem wir den moral sense, die Einbildungs- und Dichtkraft und alle Consorten klaftertief begraben wähen, kommt solch ein Geschöpf zum Vorschein! Nicht bloß die Herbartianer, denen schon das Wort Vermögen in der Psychologie Schmerzen bereitet, auch wir anderen, die unter gewissen Bedingungen einen Sinn darin finden (wenn nämlich die Thatsache einer besonderen Grundfunction darin ausgedrückt sein soll) — dieses Vermögen können wir alle nicht realisiren. Soll es eine Grundthätigkeit der Seele neben dem Vorstellen, Urtheilen, Fühlen und Wollen bedeuten? eine Grundthätigkeit, die sich nur an bestimmtem Material äußert? die weder etwas vom Vorstellen noch Urtheilen u. s. w. an sich hat? oder was sonst in aller Welt?

Molière läßt im »Eingebildeten Kranken« den Baccalaureus auf die Frage, warum das Opium einschläfere, antworten: »Quia est in eo Virtus dormitiva, Cujus est natura Sensus assoupire«. Mit Recht hat die positivistische Richtung diese Antwort als typisch für alle schlechte Metaphysik in den erklärenden Wissenschaften hingestellt. Dieselbe Wortweisheit, welche in der Biologie die Lebenskraft, in der Sociologie die Volksseele, in der Sprachphilosophie den Sprachsinn, in der Ethik den moral sense und überhaupt fast auf jedem Gebiete die entsprechende Kraft entdeckte, dieselbe hat nun auch ein Musikvermögen geschaffen. Wenn Gurney auf die Frage, warum diese Musik gut, jene schlecht ist, antwortet: weil diese das Musikvermögen befriedigt, jene nicht, so unterscheidet sich die Antwort, soweit ich sehen kann, in nichts von der des Molière'schen Candidaten. Wenn sein wunderbares Vermögen jedem neuen Fall sich anpaßt, ohne von individuellen Eindrücken, Erlebnissen, Gewohnheiten abhängig zu sein, wenn es Orakelsprüche über Melodien ertheilt ohne Zögerung, weil ohne Ueberlegung, ohne jeden Grund als eben das Ganze der Melodie selbst, immer unfehlbar, also auch wenn es sich beim zweiten Hören derselben Melodie widerspricht (vgl. p. 177, 316 f.): so sind dies Leistungen, wie man sie nur von einem nahen Verwandten des großen »Archäus« erwarten kann.

Die Annahme steht übrigens bei Gurney nicht isolirt. Der Ausdruck »sense of . . .« bildet eine Lieblingswendung und bezeichnet immer, wie es scheint, eine solche unanalysirbare Fähigkeit. Es giebt nicht bloß einen »sense of the characteristics of melodic forms«, »sense of entire oneness with the melody«, welche noch mit dem Musiksinn überhaupt identisch sein können, sondern einen »sense of

power«, »*sense of contrast*«, besonders aber einen »*sense of (abstract) proportion*«, und dieser ist ein anderer beim Gesicht, ein anderer beim Gehör, ein wahrer Proteus nach G.'s eigener Bezeichnung. Jede specielle Klasse von Phänomenen, Curven, Melodien etc. bedingt die Ausübung einer speciellen Fähigkeit; und hätten wir noch mehr Formensinne als Auge und Ohr, so müßten wir auch noch mehr solche Fähigkeiten annehmen. Jede einzelne Anwendung des Proportions-sinnes involvirt einen Proceß, der sich selbst Gesetz ist (p. 176). Einmal ist auch von der »*common musical sensibility*« die Rede; was direct an den *common sense* der schottischen Nativisten des vorigen Jahrhunderts erinnert. Bedenken wir dazu die merkwürdige Wendung, mit der Gurney sich von der eigenen Analyse des Formensinnes beim Auge nur darum nicht für befriedigt erklärt, weil in der Musik dasselbe Phänomen nicht weiter zurückführbar sei: so müssen wir wohl auf eine allgemeinere nativistische Neigung schließen. In der That ist von Formeln wie den obigen nicht mehr weit zu dem Satze, den Gurney selbst als Grundlehre Ruskin's bezeichnet: *that we enjoy beautiful things because they have been made beautiful and we have been made to enjoy them*. Und da Kraft und Stoff auch nach dieser Metaphysik zusammengehören, so soll es mich nicht wundern, wenn wir zum Tugendstoff der Stoiker und zum Erkältungsstoff Jäger's nun noch einen Musikstoff erhalten werden.

Pole in seiner »*Philosophy of music*« (1879, einer Bearbeitung der Helmholtz'schen Lehre) drückt sich in Bezug auf die Schönheit einer Melodie ähnlich aus: »*We estimate the power of pleasing by some aesthetic power of appreciation*« (p. 176). Aber er fügt bei, daß wir zunächst zufrieden sein müßten, die Erklärung offen zu lassen. Und hierin liegt ein sehr wesentlicher Unterschied. Man kann nichts dawider haben, wenn mit dem Namen eines »Sinnes« nur vorläufig ein noch näher zu zergliedernder Complex von Thätigkeiten kurz bezeichnet wird: er ist dann ein Symbol unserer gegenwärtigen Unwissenheit und unserer Hoffnung künftigen Wissens. Aber für Gurney ist das Musikvermögen etwas Positives und Einfaches, nicht bloß augenblicklich sondern für immer Unzerlegbares (S. 316 f.). Er spricht das Wort gelassen, ahnungslos, spricht es wieder und wieder auf das Nachdrücklichste aus, ohne Verwahrung, Beschönigung, Umschreibung, Erläuterung. Er scheint sich sogar auf die Erfindung desselben etwas zu Gute zu thun (p. 86). Einmal allerdings findet sich in einer Anmerkung eine erläuternde Notiz (p. 123): er verstehe darunter nicht eine hervorragende musikalische Begabung, sondern »die gewöhnliche Fähigkeit des Empfindens und Erkennens (*perceiving and recognising*) von Tönen, der Auffassung einer melodischen Form

als eines Ganzen durch Coordination ihrer Theile.« An diesem einzigen Versuch einer Erläuterung zeigt sich aber auch sogleich die Undurchführbarkeit seines starren Nativismus. Denn was hier beschrieben wird, ist doch nicht etwas Einfaches, wird ja in der Definition selbst zerlegt. Es ist auch nicht etwas Unvergleichbares; oder hätte Empfinden und Erkennen von Tönen gar nichts gemeinsam mit dem von Farben und sonstigen Qualitäten, wäre es ein Empfinden und Erkennen in andrem Sinne des Wortes, anderen Einflüssen, anderen Gesetzen unterworfen? Sollte nicht auch die Auffassung einer Melodie als eines Ganzen etwas Verwandtes haben mit der Auffassung eines Satzes oder einer sonstigen zusammengehörigen Folge von Eindrücken, wie sie etwa das Durchwandern eines Parks, die Absolvirung eines wohlgeordneten Menu's bietet? Daß das Material mancherlei Differenzen in der Ausübung der Thätigkeiten bedingt, versteht sich; aber daß Empfindung, Wahrnehmung selbst in der Musik etwas anderes sein sollen als sonst, verstehe ich wenigstens nicht.

Das Zurückgreifen auf die Geschichte oder auf den Darwinismus enthebt nicht, wie allerdings Manche zu glauben scheinen, der Verpflichtung zur Definition und individuellen Herleitung einer zusammengesetzten Thätigkeit. Die Probleme der individuellen Psychologie bleiben in voller Kraft, ja sie bilden das Vorwerk, das jede weiterzielende Untersuchung erst zu nehmen hat. Uebrigens muß man sich wundern, wie gerade Gurney in Darwin's Erklärung Hilfe suchen mochte. Denn keiner Anschauung von der Musik widerspricht dieselbe mehr als der seinigen. Ist Musik reiner Sinnengenuss, dann stehen jener Erklärung weniger Schwierigkeiten entgegen. Besteht aber Musik wesentlich in tönenden Formen, in »idealer Bewegung«, dann kann die Fähigkeit, sie aufzufassen und zu genießen, nicht einfach ererbt, sondern muß individuell erworben sein. Mag die Freude am Klangmaterial immerhin auf die Urvordern zurückgeführt werden: die Freude an den bestimmten in gegenwärtiger Musikepoche gebräuchlichen Formen kann von vornherein unmöglich so gedeutet werden. Darwin als einem Unmusikalischen mochte dies entgehen; nicht so Gurney, dem Musikkennner.

Er hat es auch bemerkt. Aber in unbegreiflicher Weise täuscht er sich selbst über die Unmöglichkeit hinweg. Bis dahin war der Refrain seiner Kritik anderer Erklärungsprincipien der gewesen: sie passen auf gute und schlechte Melodien gleichermaßen. Man sollte denken, daß nun das eigene Princip diesen Unterschied wenigstens plausibler machte. Weit gefehlt. »Befriedigende Musik ist die, welche eine geistige Thätigkeit in uns erweckt, analog derjenigen, die bei befriedigender Musik in unsern thierischen Vorfahren erweckt

wurde.« Unverhüllte Kreisbewegung! Bis dahin hörten wir ihn nur immer betonen, daß die Formen, die bestimmten Tonfolgen es seien, die die Musik machen, in denen auch der Unterschied des Schönen vom Unschönen liege. Jetzt lernen wir, daß es nicht auf die Formen selbst, sondern auf die Thätigkeit des Geistes ankomme. Diese sei die nämliche für uns wie für unsre Voreltern (wie auch für die Asiaten), nur entwickelter. Hiedurch sucht Gurney der fatalen Consequenz zu entgehen, daß die gegenwärtigen guten Melodien denen der Urzeit gleichen müßten, um die entsprechenden Lustgefühle zu repristiniren, und die schlechten den schlechten. Allein die Ausflucht ist ganz illusorisch. Denn die »Thätigkeit« (we-
runter nichts anderes als jene »Auffassung der Melodie als eines Ganzen« verstanden sein kann) muß durch die Beschaffenheit der Melodie selbst bedingt sein. Sie wird die gleiche sein bei gleichen, eine ähnliche bei ähnlichen, eine unähnliche bei unähnlichen Melodien. In demselben Maße also, in welchem die gegenwärtige Geistesthätigkeit bei einer guten Melodie einer Thätigkeit von Seiten der Urvordern ähnlich ist, müßten auch die Melodien selbst einander ähnlich sein. Ferner entsteht die Frage: in welchem Maße wird die Geistesthätigkeit des Melodiehörens jetzt entwickelter sein? Offenbar in demselben Maße, wie auch die melodischen Formen. In demselben Maße muß sich aber consequenter Weise auch die Wirkung, das Musikvergnügen, entwickelt haben. Also ehemals geringes Vergnügen an armseligen Musikformen (wie auch immer großes am Tonmaterial), gegenwärtig hohes Vergnügen an reichen Musikformen — das ist das Ergebniß der verwickelten Rechnung, in welchem aber alles Specifische der darwinistischen Hypothese verschwunden und nur die Idee einer Entwicklung des Musikgefühls zugleich mit den Musikformen übrig geblieben ist, wie man sie sich allezeit vorgestellt hat.

Den ausgezeichneten Kritiker der *Speech-Theory* hat gegenüber der Darwin'schen seine starke kritische Ader völlig im Stiche gelassen. Er betrachtet unbedenklich eine Verstärkung und Verfeinerung des Musikgefühls als Folge der vieltausendjährigen Vererbung. Wir haben gesehen, daß vielmehr eine beständige Abschwächung gefolgert werden muß, falls nicht der Musik immanente Kräfte ihm Nahrung geben. Und was die qualitative Umbildung betrifft, so können Ausdrücke, die an die Destillation des Alkohols erinnern, den Uebergang aus thierischer Wollust in die erhabene Seligkeit der reinsten aller Künste doch kaum verständlicher machen. Gurney kann sich hier nur auf die Unwissenheit zurückziehen, in der wir uns über Ursachen und Wirkungen der Vererbung überhaupt befinden. Kein beneidenswerthes Asyl angesichts der Fülle von Erklärungsmitteln, welche der

gewöhnlichen Anschauung von der Umbildung der Gefühle durch sachliche, historische und psychologische Einflüsse zu Gebote stehen.

Auch die Analogie der Erklärung unsrer Freude an symmetrischer Gestalt, mit welcher Gurney sich den Proceß begreiflicher macht (s. o.), scheint unglücklich genug. Denn erstens setzt sie die Nutzlosigkeit der Hypothese erst recht ins Licht. Was die fragliche Erklärung der Symmetriefreude empfiehlt, ist der Umstand, daß wir dann wenigstens für die Urzeit sagen können, warum Symmetrie gefiel, Asymmetrie mißfiel. Die Musikhypothese hingegen erlaubt uns auch für die Urzeit nicht, zu sagen, warum die eine Melodie gefiel, die andere mißfiel. Zweitens ist jene Erklärung selbst äußerst bedenklich. Der Defect eines Armes u. dergl. war für die Gegner im Kampf um's Dasein doch nur erfreulich; und da der Gegner immer mehr waren als der so Verkrüppelten und jene zugleich im Kampfe siegten und sich fortpflanzten, so müßte man vielmehr Freude am Anblick der Verkrüppelung erwarten. —

Der Nativismus in der Musiktheorie, so wie ihn Gurney vertritt, erschien uns als ein wissenschaftliches Unding; der Empirismus aber, wie er ihn Darwin entlehnt, abgesehen von den bereits oben direct dagegen erhobenen Bedenken, gerade mit Gurney's Ansicht vom Wesen der Musik am wenigsten verträglich. Fragen wir uns noch, ob die Ueberlegungen, welche Gurney zu seinem Nativismus und damit auch zur darwinistischen Hilfhypothese hintrieben, wirklich einen solchen Verzicht auf die dem individuellen Leben entnommenen Erklärungsgründe nothwendig machten.

Die außerordentliche Stärke und Tiefe des musikalischen Eindrucks scheint ihm aus keiner von allen Ursachen dieser Art erklärbar. Aber sie ist es vielleicht aus allen zusammengekommen. Auch darf man nicht übertreiben: so mächtig wirkt Musik doch nur auf Einzelne in günstigen Momenten; auf Andere wirken vorwiegend andere Künste oder gar keine. Für den übrigbleibenden Betrag allgemeiner Wirksamkeit hat Gurney selbst gelegentlich Erklärungsgründe angedeutet: Töne sind Ausnahmserscheinungen (2. Kap.); Töne sind Zeichen des Lebens, der Lust und des Schmerzes; tragen auch als Sprachmaterial schon den Charakter der Aeüßerung. Dazu die innere Aufregung durch beständiges Vorausschauen und Erwarten, wie schon bei Näherung und Entfernung eines Tons von der Tonica, gegenüber gleichzeitig im Raume gegebenen Eindrücken (p. 175), überhaupt die »Concentration des inneren Lebens in kurzer Zeitspanne«, die Gurney am Schlusse des 14. Kap. beschreibt. »Die wechselnde Stärkung und Schwächung, die immer neue Richtung der Bewegung, die erregte und befriedigte Erwartung bedingen eine ungeheure

Fülle von Anpassungen des Willens von unvergleichlicher Feinheit und Schnelligkeit, begünstigen die Täuschung, als gehorchten die Töne der übergeordneten Kraft unserer eignen Wünsche, eröffnen Kanäle für die Association mit anderen Lustquellen. Aber diese Verwandtschaften sind jedenfalls von allgemeinsten Art und liegen, wie groß auch ihre Wichtigkeit, in einer Region, wohin Gedanke und Sprache vergeblich zu dringen suchen«. (Etwas frei übersetzt.) Gewiß werden wir Zahl und Art dieser Kräfte nie haarscharf bestimmen können, aber zugegeben ist hier ihre Existenz, zugegeben ein Erklärungsprincip von unberechenbarer Tragweite im Leben des Individuums. Speciell die unbestimmte Art und mystische Tiefe des Eindrucks haben wir hienach nicht nöthig als »geistigen Rückschlag auf die graue Vorzeit« zu deuten.

Architektur und Musik werden einander entgegengestellt: hier sei die Lust an die Theile geknüpft, dort an das Ganze. Ein gradueller Unterschied ohne Zweifel; aber kein scharfer. Den vollen Eindruck des Motivs z. B. im ersten Satze der Fünften kann man beim erstmaligen Hören keineswegs sofort haben, sondern erst wenn der ganze Satz, ja die ganze Symphonie der Erinnerung gegenwärtig ist. Beim zweiten und dritten Hören wirkt das Kommende voraus. Andererseits ist es ebenso eine Uebertreibung, zu sagen, daß Ornamente nicht für sich schön sein könnten. Selbst Linien können es. Nur ein einzelner Punct nicht: aber auch nicht ein einzelner abgebrochener Ton. Ebenso ungenau spricht man von gleichzeitigem Erfassen bei Architekturwerken gegenüber dem successiven bei Tonstücken: auch das Bauwerk läßt sich nur mit wanderndem Blicke erfassen, und halten wir zuletzt den Blick auf einen Haupttheil fixirt, so ergänzen wir das nur indirect oder gar nicht Gesehene im Gedächtnis, wie die vergangenen Theile eines Tonstückes.

Das Vergnügen an der Musik soll nicht abhängig sein vom Bildungsgrade und sich bei Kindern ebenso finden wie bei Erwachsenen. Aber es ist nicht dasselbe Vergnügen bei Verschiedenen. Es ist ein anderes beim Kameel, das vielleicht wesentlich den Rhythmus, beim Bauern, der auch die groben Melodieumrisse empfindet, beim Musiker, der melodische und harmonische Feinheiten schlürft; es ist ein anderes beim Alltagsmenschen und beim Vielgeprüften, der das Klopfen des Schicksals an der eigenen Pforte vernommen. Den Nämlichen rührt dieselbe Musik einmal gewaltig, einmal oberflächlich; es gehört Sammlung des Geistes und entgegenkommende Stimmung dazu (Goethe in Marienbad). »Daß man von der Musik ergriffen wird während der geschäftlich-dringendsten und entgegengesetztesten Abhaltungen, ohne dieselben auch nur zu

unterbrechen« (p. 375), kann ich trotz des trefflichen Spieles meiner Nachbarin nicht finden. Wir hörten ja soeben auch von Gurney selbst Schönes über Mitwirkung des ganzen inneren Menschen. Sogar den Eindruck der Einheit und Unendlichkeit des wahren Kunstwerkes führt er auf die Fülle und Einheit des psychischen Lebens zurück (s. o.): aber nicht jedes Leben und Lebensalter, nicht jeder Moment faßt die gleiche Fülle gleich einheitlich zusammen. G. selbst giebt ferner zu, daß Musik theilweise veralte: wenn dies auch nur an der Verdrängung durch Besseres läge, so wäre damit wenigstens die Bedeutung der musikalischen Eindrücke, die das aufwachsende Individuum in sich aufnimmt, anerkannt; vielleicht ist es aber nicht zu gewagt, einigermaßen auch die veränderte Lebensstimmung, also außermusikalische Einflüsse dafür verantwortlich zu machen, daß Pleyel nicht mehr gefällt. Schließlich setzt selbst die Freude am reinen Formenspiel, wenn wir von allen wechselnden Nebenbedingungen absehen, eine gewisse geistige Reife voraus. Das einjährige Kind mag Gefallen an Melodien äußern; es äußert aber meines Wissens kein Mißfallen, wenn wir durch Alteration einiger Töne um eine halbe Stufe die Melodie unsinnig entstellen. Es findet also Freude an Tönen als solchen, an Abwechslung derselben, am Rhythmus, aber nicht an der bestimmten Folge von Intervallen. Nach einiger Zeit kommt auch das Intervallen- und damit das Melodiebewußtsein, aber nicht als ein mit einem Schlage vorhandener unveränderlicher Besitz, sondern als eine Summe beständig wachsender Fähigkeiten, wozu die immer längere aufmerksame Bewahrung eben gehörter Töne im unmittelbaren Bewußtsein, die willkürliche Reproduction länger vergangener Theile einer Melodie, das Festhalten einer Tonica und die Beziehung aller Töne auf einander durch Vermittelung der Tonica, die Wahrnehmung von Consonanz und Dissonanz, von Reinheit und Unreinheit u. s. w. gehören. Und so muß auch das Melodiegefühl mit seinen Bedingungen wachsen. Gar nicht zu gedenken der Auffassung des rein Technischen, der Vergleichung mit bereits Bekanntem und sonstiger Handwerksfreuden des Musikers. Gurney selbst unterscheidet zwei Arten des Musikhörens; ihnen entsprechend muß man auch mindestens zwei Arten des Musikvergnügens unterscheiden, ein mehr elementares und ein mehr gebildetes. Ein ganz ungebildetes d. h. auf keinerlei erworbener Auffassung der Intervallbeziehungen ruhendes giebt es nicht, sofern wir überhaupt von Musik und nicht von bloßem Klingklang, von geformtem und nicht von formlosem Material reden.

Die Ausübung vergleichender Thätigkeit bei Erfassung von Melodien wird geläugnet. Und doch zweierlei Musikhören? Und doch

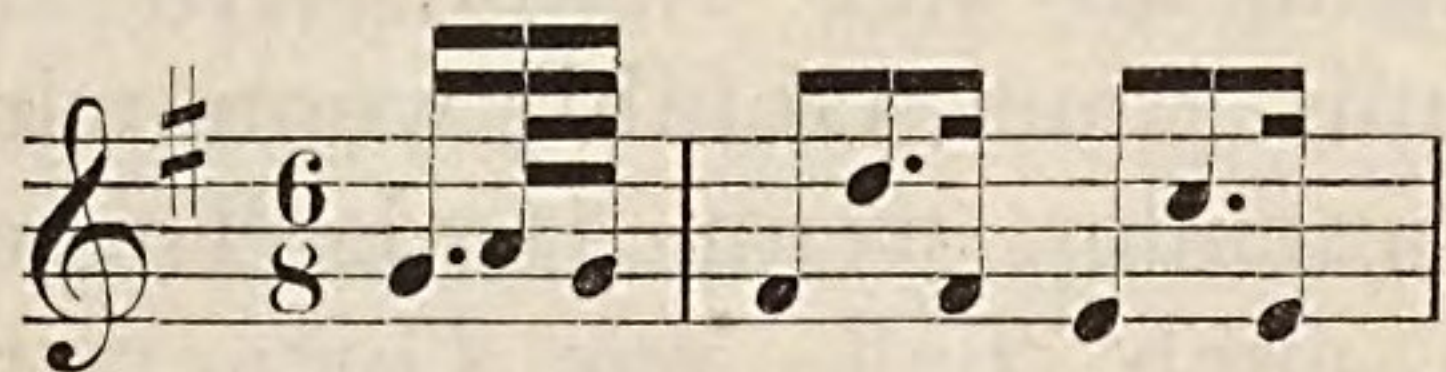
eine »Coordination von Theilen« d. h. eine Wahrnehmung der unter den Theilen vorhandenen Ordnung? Freilich ein absichtliches Vergleichen ist nicht nothwendig, noch weniger eine Subsumtion unter Allgemeinbegriffe. Aber unwillkürliche Beziehungen, wie sie in jeder Wahrnehmung von Theilen liegen, können auch bei der Melodie-wahrnehmung unmöglich fehlen.

»Rhythmus und Tonfolge sind nicht auseinanderzureißen und darum die Melodie nicht zu analysiren.« Man kann nicht einmal Stärke und Höhe eines einzelnen Tones auseinandernehmen; aber man kann den Gefühlscharakter eines schwachen tiefen, schwachen hohen, starken tiefen, starken hohen Tones untersuchen; kann fragen, wie sich das Gefühlsmoment z. B. eines starken tiefen Tones verändert, wenn schwache oder starke höhere hinzukommen (Klangfarbe durch die Obertöne), kann die Wirkung eines aufsteigenden Diminuendo und Crescendo, eines absteigenden Diminuendo und Crescendo untersuchen. So denn auch die Wirkung eines und desselben Intervalls bei verschiedener Rhythmik. Die Unmöglichkeit, die verschiedenen Empfindungsmomente isolirt zu erhalten, hindert nicht die Analyse ihres Gefühlswerthes. Man kann sie eben unabhängig von einander verändern. (Selbst bei »Intervall« und »Distanz« möchte ich dies gegen Gurney vertreten. C_1 und G_1 sind weniger verschieden oder distant als c^2 und g^2 ; man frage nur Einen, der die Intervalle als solche nicht zu beurtheilen vermag, nach dem Grade der Verschiedenheit).

»Die einzelnen Intervalle lassen sich nicht herauspicken und die Wirkung der Melodie nicht aus der Combination isolirter Intervalle begreifen.« Gewiß, es kommt mit auf den Zusammenhang an. Dennoch äußert sich der Charakter des isolirten Intervalles auch in der Melodie. Nur muß Eines hiebei bemerkt werden: man kann nicht vom Gefühlscharakter eines Intervalles reden ohne Bestimmung der Lage seiner Töne in der Leiter. An die große Terz $c—e$ knüpft sich ein freudig freies Gefühl, wenn wir c als Tonica fassen, ein schmerzlich spannendes, wenn As als Tonica hinzugedacht wird. Daher kommt es ja auch, daß, wie Gurney richtig bemerkt, dasselbe Intervall, zuerst isolirt und dann im Zusammenhange gehört, vom Laien oft nicht wiedererkannt wird. Die Lage zur Tonica muß also bei der Beschreibung eines Intervalles nach seinem Gefühlscharakter mit berücksichtigt werden. Dann aber zeigt sich in der That dieser Charakter sehr constant. Gurney selbst schreibt der großen und kleinen Terz, wenn der untere Ton jedesmal als Tonica gefaßt wird (Dur und Moll), den Eindruck der Zuversichtlichkeit bez. Zaghaftigkeit zu und erklärt denselben. Dergleichen ist aber nicht eine merk-

würdige Singularität der Terzen. Der Quartenschritt von Dominant zu Tonica aufwärts hat etwas entschieden Actives, was der Componist durch entsprechende Rhythmisirung zu steigern pflegt, aber freilich auch durch entgegengesetzte Behandlung in Ausnahmefällen abschwächt und annullirt. (Ganz constant ist ja auch der Eindruck der Terzen nicht: Kaspar besingt seinen festen Glauben an Gott Bacchus' Bauch in Moll, und es klingt wahrlich entschieden genug.) Der Quintenschritt von der Tonica zur Dominant hat etwas erwartungsvoll Feierliches; viele Choräle beginnen so. Dasselbe Intervall, gleichzeitig angegeben, wird allgemein als leer und unbestimmt bezeichnet. Die Gründe liegen wieder nahe genug. Im letzteren Fall z. B. ist offenbar der Umstand Schuld, daß es uns ausnahmsweise freigestellt ist, die große oder kleine Terz hineinzudenken; weshalb jener Charakter hinwegfällt, sobald wir durch den Zusammenhang zu einer bestimmten Ergänzung genöthigt sind.

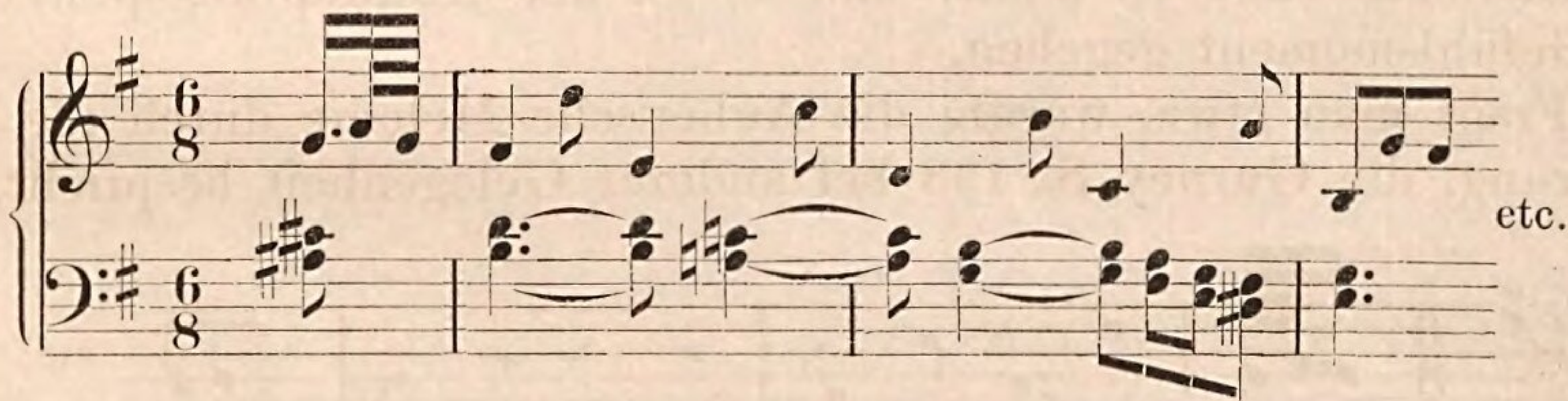
Besehen wir uns nun das Beispiel aus Fra Diavolo. Allerdings kann es nicht als Sexten-, auch nicht als Septimenfolge angesehen und seine Wirkung daraus erklärt werden. Aber wir irren uns wohl nicht, wenn wir Sexten und Septimen abwechselnd darin finden, und zwar aufsteigende Sexten und absteigende Septimen. Vergegenwärtigt man sich nun den Gefühlswerth dieser Intervalle im isolirten Zustand, das Anmuthige dieser Sexten, das Kecke dieser Septimen, so findet man denselben, wie ich denke, in der Melodie wieder; obgleich da auch der eigene Reiz aller Sequenzen, der wiegende Rhythmus und Anderes mitwirken. Wo in einer Melodie die gleichen Wendungen unter nicht allzu verschiedenen sonstigen Umständen sich finden, wird sich auch ein ähnlicher Eindruck finden. Umgekehrt läßt sich an der Melodie Manches verändern, ohne daß der Eindruck sofort ganz verloren geht. Es wird doch nicht ohne Weiteres ein Trauermarsch daraus. Wir können z. B. ohne allzugroßen Nachtheil schreiben



u. s. w., also statt der Septimen Secunden einführen. Dies darum, weil die Melodie in den ersten Tacten wirklich nichts ist als eine Auseinanderlegung des Schema



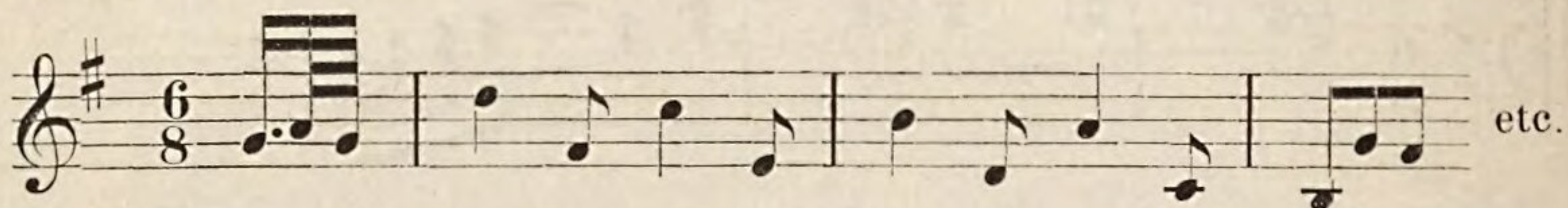
Die Art der Auseinanderlegung macht natürlich Unterschiede; aber es läßt sich auch immer sagen, warum. Wir würden z. B. weniger gut statt der aufsteigenden Sexten absteigende Terzen setzen, weil die absteigende Tonbewegung etwas Mattes hineinbrächte und zugleich wegen der geringen Distanz der Terzentöne die schaukelnde Rhythmik weniger hervorträte, sodaß die Terzenfigur eher einem Wiegenlied als einer Barcarole anstehen würde. Es ergibt sich aus dem accordlichen Gesichtspunkte zugleich, daß und warum in dem Liede, wie es geschrieben steht, die Sexten weitaus mehr die Wirkung des Ganzen bestimmen als die Septimen; jene enthalten die accordeigenen Töne, diese entstehen durch Aneinanderreihung der Sexten von selbst. Sie liefern gleichwohl ihren Beitrag durch die zur Situation trefflich stimmende leichte Beimischung des kecken Elementes. Einführung der Secunden in der obigen Weise würde überdies auch einen weniger einfachen, etwas unruhigen, springenden Rhythmus zur Folge haben. Das Verhältniß der Sexten und Septimen wird besonders deutlich, wenn wir es mit einem durch andere Harmonisirung entstehenden entgegengesetzten Verhältnisse vergleichen:



durch mehrfache Modulation); doch Ein wesentlicher Unterschied liegt jedenfalls im Rollentausch zwischen Sexten und Septimen. Man wird dem hiedurch veränderten Charakter entsprechend auch unwillkürlich die Betonung etwas ändern: die hohe Note erhält jetzt immer einen mehr oder weniger starken Accent, wodurch sie als zusammengehörig mit der folgenden (gleichsam als erstes Achtel eines Viertels) gekennzeichnet und zugleich der Rhythmus energisch, ja trotzig wird.

Man wende nicht ein, daß Auber's Harmonisirung dem Laien, der das Lied trällert, unbekannt ist. Der Gefühlscharakter des Liedes und aller Intervalle in demselben hat sich ihm unter dem Einfluß der Begleitung eingeprägt, und so ist es natürlich, daß er haften bleibt, auch wenn letztere vergessen ist. Hätte man das Lied unglücklicherweise mit der obigen Begleitung gehört, so würde es eben einen anderen Charakter erhalten und behalten haben. Bei einfachen Melodien, die von vornherein ohne Begleitung gehört werden, wird doch, wie Gurney selbst anerkennt (p. 143, 158) die Tonica und die Beziehung jedes Tones auf dieselbe unwillkürlich auch vom Laien mitgedacht, wenngleich er sie nicht in musikalischer Terminologie angeben kann; und so ist der Anknüpfungspunkt für das Gefühlsmoment gegeben.

Fragt man etwa, warum die Auber'sche Melodie durch die Veränderung, die Gurney S. 198 bei anderer Gelegenheit bespricht,



ihre Schönheit einbüße, während doch hier Sextengänge die Hauptrolle spielen und zugleich die Auber'sche Harmonisirung erhalten bleibt: so verweisen wir vor allem auf das Schema. Der Nachdruck würde nothwendig auf Noten gelegt, die im Schema die Mittelstimme bilden, die Melodie verlöre ihren Sinn. Was sollte auch schon der elegante Schleifer bedeuten, mit dem sie (im Orchester) beginnt, wenn er nicht zu *fis* hinüberleitet? u. s. w. Es ist, als hätte sich unser Skeptiker gewaltsam jedes Nachdenkens über die Struktur- und Wirkungsbedingungen von Melodien entschlagen.

Gurney weist auch auf die himmelweit verschiedene Wirkung des aufsteigenden Durdreiklangs im Finale der Fünften und in der »blauen Donau« hin. Richtig; und doch ist beiden Fällen etwas gemeinsam, das freie, frische Ausgreifen. Das Auge sieht den Himmel offen, sei's nun den Himmel zweier anderer Augen oder den idealen Himmel der kämpfenden Menschheit. Und die Unterschiede der Stim-

mung sind sichtlich durch den Rhythmus, die Kraft der Tongebung, den Zusammenhang und Anderes bedingt, was sich sehr wohl namhaft machen läßt. Melodietabellen, wie sie Gurney bei dieser Gelegenheit andeutet, habe ich seit Jahren nebenbei angelegt und sie keineswegs bloß in negativer Richtung, sondern für mancherlei positive Erkenntniß nützlich gefunden.

Die Skizzen Beethoven's lehren, wie vielfach er eine Melodie veränderte, bis sie ihm ganz gefiel. Hätte er die vorletzte Redaction stehen lassen, wir hätten sie ebenfalls schön gefunden, wie er sie ja selbst wenigstens schöner fand als ihre Vorgängerin. Wir hätten vielleicht, wäre sie die letzte geblieben, überhaupt nichts daran vermißt, zumal da die Gewöhnung auch etwas zur Annehmlichkeit beiträgt. Die Stimmung, die der Componist hervorrufen will, und aus der heraus er selbst schafft, ist in der Hauptsache allen den Skizzen gemeinsam, die ihn bis zur letzten Form hinführen, obgleich sie in dieser am kräftigsten und vollständigsten zu Tage tritt. So findet sich ja auch in definitiv ausgeführten Stücken tausendfach irgend eine Wendung an der Melodie verändert, wenn diese wiederkehrt. Dadurch wird immer auch etwas an ihrem Charakter verändert und soll es werden: aber sie behält doch auch etwas davon bei. Und das ist es, was wir mit derselben Halsstarrigkeit hervorheben müssen, mit welcher es von Gurney ignorirt wird. Denn es bricht seinen Nativismus entzwei. Es beweist, daß verschiedene Melodien gemeinsame Wirkungselemente enthalten, die man aufzeigen kann, und daß eine bestimmte Steigerung oder qualitative Aenderung des Eindrucks durch bestimmte Wendungen hervorgebracht wird, die man wiederum aufzeigen kann; daß also Melodien sich nicht schlechthin aller Analyse entziehen.

Wahr ist, daß der Hörer beim Genuß der Melodie nicht dieselbe Analyse vornimmt, wie der Theoretiker. Aber Gurney's Behauptung bezieht sich auch auf diesen. Wahr ist, daß wir keine Melodie so in ihre letzten Wirkungselemente zerlegen können, wie ein Wort in seine Buchstaben; alle Mächte des inneren Lebens verflechten sich schon in der kleinsten Tonfigur. Aber ich werde mich auch hüten, Uebertreibungen der Negation mit Uebertreibungen der Affirmation zu begegnen. Wahr ist, daß jede gute Melodie wie eine Welt für sich, wie etwas noch nie Vernommenes erscheint. Noch mehr: wir haben diese bestimmte Zusammenstellung von Tönen, wenn wir sie zum erstenmal hören, — wirklich noch nie gehört. So verhält es sich auch mit jedem Gedicht, wenn es neu, jeder Predigt, wenn sie nicht abgeschrieben ist, jeder Gegend und jeder Stadt. Gleichwohl bestehen die Städte aus Häusern, die Predigten aus Worten, Bildern,

Gedanken, und muß überall die Wirkung des Ganzen von den Theilen stammen, aus denen es besteht. Mag man auf die »Chemie der Gefühle« hinweisen, derzufolge durch Mischung von Elementargefühlen ein einheitliches neues entsteht: nach Gesetzen muß sich doch auch dies vollziehen, und Chemie ist gerade der Typus einer analysirenden Wissenschaft.

Die Accorde anlangend, wird nur dem Dur- und Molldreiklang, sowie unter bestimmten Umständen einigen Dissonanzen eine constante Gefühlswirkung ausnahmsweise zugestanden. Ich freue mich, in Hinsicht des Dur und Moll mit Gurney übereinzustimmen; diese einfache Erklärungsweise schien mir längst trotz aller geistreichen Versuche der neueren Zeit die richtige, wenn sie auch noch einiger Ergänzungen bedarf. Aber sieht denn Gurney nicht, daß man bei der einen Concession nicht stehen bleiben kann, daß dieser Anfang unaufhaltsam weiter treibt? Wir brauchen dies nach dem über die Intervalle Gesagten wohl nicht näher zu begründen, zumal da schon dort die gleichzeitigen Intervalle gelegentlich mitberücksichtigt wurden. Wie falsch ist es auch, daß die Auflösung den Dissonanzen einen »geistigen« Charakter nur im Allgemeinen gebe, nicht aber jeder Dissonanz einen speciellen! Die regelmäßige, im Tonsystem gründende und durch Erfahrung bekannte Auflösungsweise bestimmt vielmehr durchaus die Besonderheit des jeweiligen Dissonanzcharakters. Das sog. Auflösungsbedürfniß ist nach Art und Stärke von den möglichen Auflösungen abhängig. Läßt ein Accord eine sehr vielfache Auflösung zu, so erhält er dadurch etwas Unbestimmtes, Mysteriöses: sodaß selbst, wo keine ganz bestimmte Erfahrung vorliegt, die Erfahrung maßgebend wird.

So ruht der extreme Nativismus Gurney's auf einer Reihe von unnöthig verallgemeinerten Negationen, willkürlichen Grenzcordons, die die eigene Polizei, dem Zwange der Sache nachgebend, doch wieder durchbricht.

Auch Hanslick würde ich als einen Nativisten bezeichnen, da er Wirkungen als elementare ansieht, die mir noch viel weiter analysirbar scheinen. Aber wie weit zieht er doch die Grenzen der Forschung im Vergleich mit Gurney. »Die genaue Betrachtung aller musikalischen Bestimmtheiten eines Themas überzeugt uns, daß es — bei aller Unerforschlichkeit der letzten, ontologischen Gründe — doch eine Anzahl näherliegender Ursachen giebt, mit welchen der geistige Ausdruck einer Musik in genauem Zusammenhang steht. Jedes einzelne musikalische Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Accord, jeder Rhythmus u. s. f.) hat seine eigenthümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken. Unerforschlich ist der Künstler, er-

forschlich das Kunstwerk«. »Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck — nur der Thatsache, nicht des letzten Grundes — endlich die Zurückführung dieser speciellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene philosophische Begründung der Musik, welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzutheilen, was sie darunter eigentlich verstehen.« Leider hat Hanslick selbst die Aufgabe nicht einmal innerhalb der Grenzen, in denen er sie für ausführbar hält, zu lösen unternommen. Und doch hat er die Grenzen, wenn unsre vorausgehenden Betrachtungen etwas Wahres enthalten, noch immer zu enge gesteckt. Die »ontologischen Gründe« für die Physiognomie der Intervalle sind nicht so unerforschlich. Wie die Dinge augenblicklich liegen, möchte ich fast sagen, man könne die Aussichten der analytischen Forschung gar nicht umfassend genug schildern. Grenzen stellen sich schon von selbst heraus, aber sie sind vorläufig noch außer Sicht. Wie ein Meer liegt das Gebiet der Forschung vor uns. Für Gurney ist es dicht vor den Augen mit Brettern zugemagelt. —

Wenn wir endlich die Ursachen überdenken, welche eine so groß concipirte, mit so vielen formellen Vorzügen ausgestattete, auf so breiter Musikerfahrung ruhende Arbeit, die im Einzelnen eine Fülle trefflicher Ausführungen enthält, dennoch zu einem so unmöglichen Hauptresultat führten: so muß wohl eine überstarke Skepsis in Dingen der Psychologie als Hauptursache angesehen werden. Daneben aber eine ebenso große Gläubigkeit in Dingen der Akustik. Diese vielleicht paradoxe Behauptung (findet ja Gurney mehr als viele Andere an Helmholtz zu kritisiren) möchte ich noch ein wenig ausführen, da sie, wie unsre Studie überhaupt, am einzelnen Falle allgemeinere Desiderate erläutern soll.

Sowohl Sully als Gurney erlauben sich nur leise Zweifel an Helmholtz' Theorie der Consonanz und Harmonie. Wenn Gurney die Art und Weise, wie Schwebungen unangenehm wirken, anders als Helmholtz auffaßt, so legt er doch den Schwebungen sowie den Obertönen dieselbe Bedeutung bei. In Deutschland macht sich bereits seit zwanzig Jahren eine fortwährend wachsende Opposition gegen diese Lehre geltend. Die Theorie muß nach meiner Ueberzeugung in der That aufgegeben werden. Die Obertöne haben einen maßgebenden Einfluß auf die Klangfarbe, aber keinen oder nur einen völlig untergeordneten auf die Consonanz und das Harmoniegefühl. Die Obertöne variiren außerordentlich, während die Verwandtschaft der Grundtöne dieselbe bleibt; die Schwebungen eines Intervalles nehmen von Octave zu Octave um das Doppelte zu, während das,

Gedanken, und muß überall die Wirkung des Ganzen von den Theilen stammen, aus denen es besteht. Mag man auf die »Chemie der Gefühle« hinweisen, derzufolge durch Mischung von Elementargefühlen ein einheitliches neues entsteht: nach Gesetzen muß sich doch auch dies vollziehen, und Chemie ist gerade der Typus einer analysirenden Wissenschaft.

Die Accorde anlangend, wird nur dem Dur- und Molldreiklang, sowie unter bestimmten Umständen einigen Dissonanzen eine constante Gefühlswirkung ausnahmsweise zugestanden. Ich freue mich, in Hinsicht des Dur und Moll mit Gurney übereinzustimmen; diese einfache Erklärungsweise schien mir längst trotz aller geistreichen Versuche der neueren Zeit die richtige, wenn sie auch noch einiger Ergänzungen bedarf. Aber sieht denn Gurney nicht, daß man bei der einen Concession nicht stehen bleiben kann, daß dieser Anfang unaufhaltsam weiter treibt? Wir brauchen dies nach dem über die Intervalle Gesagten wohl nicht näher zu begründen, zumal da schon dort die gleichzeitigen Intervalle gelegentlich mitberücksichtigt wurden. Wie falsch ist es auch, daß die Auflösung den Dissonanzen einen »geistigen« Charakter nur im Allgemeinen gebe, nicht aber jeder Dissonanz einen speciellen! Die regelmäßige, im Tonsystem gründende und durch Erfahrung bekannte Auflösungsweise bestimmt vielmehr durchaus die Besonderheit des jeweiligen Dissonanzcharakters. Das sog. Auflösungsbedürfniß ist nach Art und Stärke von den möglichen Auflösungen abhängig. Läßt ein Accord eine sehr vielfache Auflösung zu, so erhält er dadurch etwas Unbestimmtes, Mysteriöses: sodaß selbst, wo keine ganz bestimmte Erfahrung vorliegt, die Erfahrung maßgebend wird.

So ruht der extreme Nativismus Gurney's auf einer Reihe von unnöthig verallgemeinerten Negationen, willkürlichen Grenzcordons, die die eigene Polizei, dem Zwange der Sache nachgebend, doch wieder durchbricht.

Auch Hanslick würde ich als einen Nativisten bezeichnen, da er Wirkungen als elementare ansieht, die mir noch viel weiter analysirbar scheinen. Aber wie weit zieht er doch die Grenzen der Forschung im Vergleich mit Gurney. »Die genaue Betrachtung aller musikalischen Bestimmtheiten eines Themas überzeugt uns, daß es — bei aller Unerforschlichkeit der letzten, ontologischen Gründe — doch eine Anzahl näherliegender Ursachen giebt, mit welchen der geistige Ausdruck einer Musik in genauem Zusammenhang steht. Jedes einzelne musikalische Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Accord, jeder Rhythmus u. s. f.) hat seine eigenthümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken. Unerforschlich ist der Künstler, er-

forschlich das Kunstwerk«. »Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck — nur der Thatsache, nicht des letzten Grundes — endlich die Zurückführung dieser speciellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene philosophische Begründung der Musik, welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzutheilen, was sie darunter eigentlich verstehen.« Leider hat Hanslick selbst die Aufgabe nicht einmal innerhalb der Grenzen, in denen er sie für ausführbar hält, zu lösen unternommen. Und doch hat er die Grenzen, wenn unsre vorausgehenden Betrachtungen etwas Wahres enthalten, noch immer zu enge gesteckt. Die »ontologischen Gründe« für die Physiognomie der Intervalle sind nicht so unerforschlich. Wie die Dinge augenblicklich liegen, möchte ich fast sagen, man könne die Aussichten der analytischen Forschung gar nicht umfassend genug schildern. Grenzen stellen sich schon von selbst heraus, aber sie sind vorläufig noch außer Sicht. Wie ein Meer liegt das Gebiet der Forschung vor uns. Für Gurney ist es dicht vor den Augen mit Brettern zugemagelt. —

Wenn wir endlich die Ursachen überdenken, welche eine so groß concipirte, mit so vielen formellen Vorzügen ausgestattete, auf so breiter Musikerfahrung ruhende Arbeit, die im Einzelnen eine Fülle trefflicher Ausführungen enthält, dennoch zu einem so unmöglichen Hauptresultat führten: so muß wohl eine überstarke Skepsis in Dingen der Psychologie als Hauptursache angesehen werden. Daneben aber eine ebenso große Gläubigkeit in Dingen der Akustik. Diese vielleicht paradoxe Behauptung (findet ja Gurney mehr als viele Andere an Helmholtz zu kritisiren) möchte ich noch ein wenig ausführen, da sie, wie unsre Studie überhaupt, am einzelnen Falle allgemeinere Desiderate erläutern soll.

Sowohl Sully als Gurney erlauben sich nur leise Zweifel an Helmholtz' Theorie der Consonanz und Harmonie. Wenn Gurney die Art und Weise, wie Schwebungen unangenehm wirken, anders als Helmholtz auffaßt, so legt er doch den Schwebungen sowie den Obertönen dieselbe Bedeutung bei. In Deutschland macht sich bereits seit zwanzig Jahren eine fortwährend wachsende Opposition gegen diese Lehre geltend. Die Theorie muß nach meiner Ueberzeugung in der That aufgegeben werden. Die Obertöne haben einen maßgebenden Einfluß auf die Klangfarbe, aber keinen oder nur einen völlig untergeordneten auf die Consonanz und das Harmoniegefühl. Die Obertöne variiren außerordentlich, während die Verwandtschaft der Grundtöne dieselbe bleibt; die Schwebungen eines Intervalles nehmen von Octave zu Octave um das Doppelte zu, während das,

was der Musiker Dissonanz nennt, identisch bleibt. Wenn wir ein Intervall von einfachen Tönen als Quarte bezeichnen, soll die Erinnerung an die zusammengesetzten Töne dazu helfen; aber warum bezeichnen wir die Töne dann nicht auch als Trompeten- oder Violin-klänge? Wir fanden Sully hier auf dem Pfade des Zweifels, aber er ist beim ersten Schritte stehen geblieben. Die englischen Aesthetiker haben sich eben wie die meisten mit den Problemen der Akustik und Harmonielehre nicht selbständig und consequent genug beschäftigt¹ und so ihre Speculation auf einen Grund gebaut, der längst nicht mehr sicher ist.

Zunächst war die Frage, ob und wie wir gleichzeitige Töne auseinanderhalten können, einer neuen eingehenden Betrachtung bedürftig. Weil man sich in weitesten Kreisen hierüber in Sicherheit wiegt, scheint es bis jetzt Niemand aufgefallen zu sein, daß Helmholtz in der 4. Auflage seiner »Tonempfindungen« das Princip, worauf er den größten Nachdruck gelegt hatte, daß wir nämlich unsere Sinnesempfindungen nur soweit leicht von einander unterscheiden, als sie uns in den Stand setzen, die Außenwelt richtig zu beurtheilen — ein Princip, welches auch mit seiner empiristischen Theorie der Raumwahrnehmung aufs Engste verflochten ist — selbst aufgeben und den ganzen bezüglichen Passus gestrichen hat. Die Verfolgung dieser Frage führt von selbst auch auf einen Unterschied zwischen Consonanzen und Dissonanzen, der zur Definition derselben benützt

¹ Wie könnte sonst Gurney beispielsweise die Aehnlichkeit der Octavtöne untereinander als ein einziges, undefinirbares Phänomen bezeichnen, während er zugleich die Helmholtz'sche (nicht bloß physiologische sondern auch psychologische) Erklärung acceptirt, wonach diese Aehnlichkeit im Einschluß des höheren im tieferen Ton besteht? (p. 141) Wie könnte er die Obertöne selbst als eine Entdeckung von Helmholtz bezeichnen? Wie könnte er sich über die *Sons sousentendues* in der Weise wie p. 95 äußern? Wie einen von C-dur nach A-moll führenden Septimenaccord mit *as* statt mit *gis* schreiben oder auch nur nachschreiben (p. 323)? Besonders aber, wie könnte er (p. 198) den üblen Eindruck der Quintensuccession, der so viele Modificationen je nach den Umständen erleidet und zuweilen ganz hinwegfällt, kurzweg als ein rein empirisches (d. h. hier: nicht weiter discutirbares) Factum hinstellen? — Unbegreiflich ist auch die Parallelisirung der Tonhöhe mit den räumlichen Unterschieden der Gesichterscheinerungen, während die Klangfarbe mit den Farbenqualitäten zusammengestellt wird. In Hinsicht der ästhetischen Verwendung mag dies gelten; vom Standpunkte der physiologischen und psychologischen Akustik aber sind Tonhöhen offenbar nichts anderes als die Qualitäten des Gehörsinnes, wie Farben die des Gesichtes. Daß die räumlichen Bezeichnungen bei Tönen nicht wirkliche d. h. empfundene Raumunterschiede bedeuten, erkennt Gurney selbst. Der Mißgriff zieht sich durch das ganze Buch, tritt u. A. auch bei der Behandlung des Harmonieproblems zu Tage, wie aus dem Referat zu ersehen.

werden kann. Je consonanter ein Zusammenklang, um so weniger leicht und vollkommen lassen sich die Töne auseinanderhalten. (Verschmelzung, »*krasis*« bei den Alten. Daran haben Sully und Gurney gelegentlich gerührt.) Auf dieser Basis muß dann das Wesen der Tonverwandtschaft und die Bildung der Scalen untersucht werden. Gurney äußert sich über die Einführung fixirter Schritte überhaupt recht schwankend (p. 142), über die Auswahl bestimmter Stufen geradezu leichtfertig: »die Terz hat eine natürliche Annehmlichkeit für den Menschen wie für den Kukuk« (dem wir hier nun schon zum dritten Male zu begegnen das Vergnügen haben) — ohne sich darüber Gedanken zu machen, warum just dieser einzelne Sänger und nicht tausend andere ebenso die Terz bevorzugen, wenn sie doch von so allgemeiner Annehmlichkeit sein soll; warum ferner bei uns Menschen zusammenklingende Terzen erst seit einigen Jahrhunderten in Europa angenehm gefunden werden u. s. w.

Hier war das Harmoniegefühl zu scheiden von der Consonanz. Der Grad der Annehmlichkeit eines Zusammenklanges fällt, wie schon Cartesius in seinen Briefen klar auseinandergesetzt, nicht zusammen mit dem Grade der Consonanz. Diese ist ein unveränderliches Phänomen der sinnlichen Wahrnehmung, während die Annehmlichkeit eines und desselben consonanten Intervalles von einer Menge psychologischer Bedingungen abhängig und je nach den Umständen äußerst verschieden ist. (Zu dieser Trennung hat Gurney p. 243 Anm. einen schwachen Anlauf genommen). Schon wegen dieser äußersten Veränderlichkeit bei gleichen Toneindrücken, aber auch weil es den Thieren fehlt, und aus anderen Gründen kann das Harmoniegefühl nicht durch bloße Sinnesempfindung hervorgerufen sein. Wir dürfen aber auch ein unbewußtes Zählen der Schwingungen oder sonstige unbewußte Thätigkeiten nicht zu Hilfe rufen, da sich mit solchen Hypothesen alles und darum nichts machen läßt. Wiederum finden sich nun auch hier bei Sully und Gurney Andeutungen, die weiter führen könnten, nämlich über die intellectuellen oder Form-Elemente im Harmoniegefühl; aber der Glaube an die geltende Theorie gestattete keine Verfolgung dieser Untersuchung, in welcher allerdings auch beinahe alle Räthselfragen des Tongebietes sich ein Stelldichein geben. Die richtige Definition der Consonanz giebt hier nicht zwar die ganze Lösung, aber den Schlüssel dazu: das Gefühl ist vermittelt durch die Auffassung der Empfindungen und zunächst durch die Wahrnehmung jenes Verschmelzungs-Verhältnisses zwischen zwei Tonempfindungen (auch einfachen Tönen), worin Consonanz besteht, dann aber durch mancherlei weitere Zwischenglieder, Vorstellungen und Gefühle, die sich an diese Wahrnehmung ansetzen.

Die Theorie der Associationen, das fruchtbarste Erklärungsmittel der Psychologie, findet so ihre Anwendung auch auf diese Frage. Tausenderlei Liebes und Trauriges associirt sich mit den Tonverhältnissen und überträgt seinen Gefühlswerth auf dieselben, auch wenn es selbst vergessen wird. Aber nicht die Liebesgefühle unserer thierischen Voreltern, sondern die eigenen, und nicht bloß die sexuellen sondern die jeglicher Art, angefangen von den elementarsten des Kindes bis zu den höchsten ethischen.

So ist auch in dieser Richtung die Bahn der empirischen Erklärung frei. Wir müssen die Hegel'sche Metaphysik bei Moritz Hauptmann gleichsam übersetzen in die Sprache der empirischen Psychologie. Zwischen der Scylla des unbewußten Zählens und der Charybdis der bloßen Empfindung liegt die bewußte Wahrnehmung in der Mitte. Aber auch innerhalb dieser muß die durch willkürliche Aufmerksamkeit geleitete und die reflectirende Wahrnehmung geschieden werden von der unwillkürlichen, die sich gewohnheitsmäßig und darum mit ähnlicher Spontaneität wie die Empfindung selbst vollzieht.

Wahrnehmungen, Auffassungen, Sinnesurtheile der letzteren Art sind es, denen wir in den vorstehenden Betrachtungen so häufig begegneten. In ihnen besteht wesentlich das musikalische Denken, auf ihnen ruht das musikalische Fühlen. Selbst das Nichtwiedererkennen eines Intervalles unter veränderten Umständen beweist, wie wir sahen, nicht den Mangel eines musikalischen Denkens in diesem Sinne, sondern umgekehrt das gewohnheitsmäßige Hinzudenken der Tonica auch von Seiten des Laien. Diese unwillkürlichen, durch Erfahrung geleiteten Auffassungen sind der Mittelpunkt der ganzen Musikpsychologie. Sie enthalten den Grund ihrer Möglichkeit; freilich auch ihrer Schwierigkeit. Blitzschnell verändert sich mit jedem neuen Ton einer Melodie, eines Accords der ganze Stand des musikalischen Bewußtseins, oft auch in Hinsicht der bereits gehörten Theile. Aber was sich jetzt so rasch vollzieht, hat sich langsam gebildet, und wir können dieser Bildungsgeschichte theils durch directe Beobachtung, theils und hauptsächlich durch Schlüsse aus Beobachtungen folgen.

Beobachtungen, die zu solchen Schlüssen führen, betreffen besonders den Einfluß, welchen der Zusammenhang im Bewußtsein der Erwachsenen ausübt. Wir haben mehrfach erläutert, wie der Eindruck des isolirten (d. h. in der Empfindung, nicht in der Auffassung isolirten) Intervalles durch den erfahrungsmäßigen, theils im Ton-system theils im augenblicklichen Stande der Musik begründeten Zusammenhang geschaffen wird. Der Zusammenhang ist nicht, wie

Gurney annimmt, ein unübersteigliches Hinderniß, sondern geradezu die Grundlage und der mächtigste Hebel der Forschung.

Man kann zweifeln, ob wir die äußerst verschlungenen Fäden des Gewebes, mit dem schon wenige Töne, nacheinander oder zugleich erklingend, im Bewußtsein umsponnen werden, auch nur in Einem Falle vollständig auflösen werden; zumal da es als organisches Gewebe in fortwährenden Neubildungen begriffen ist. Aber wir können nicht zweifeln, daß ein Gewebe da ist, statt einer glatten continuirlichen Fläche, an welcher jede Mühe der Forschung verloren wäre.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Stumpf, Carl,

Musikpsychologie in England Betrachtungen über Herleitung d. Musik aus d.
Sprache u. aus d. thierischen Entwicklungsprocess, über Empirismus u.
Nativismus in d. Musiktheorie

Leipzig 1885

Mus.th. 3346 f

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657912-1